

N. S. a. XII. n. 1

GENNAIO - GIUGNO 1959

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1959

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XII. n. 1

GENNAIO - GIUGNO 1959

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

M. GIOVANNA RIMINI, Antonio Baboccio da Piperno pag. 1

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

MARIAPINA SETTINERI, Influssi ovidiani nella « Divina Commedia » » 31

GIACOMO MANGANARO, Varia epigraphica » 71

RASSEGNA di studi di filologia greca e latina a cura di Quintino
Cataudella » 82

Recensioni » 115

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1959



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1959

SOMMARIO DELL'ANNATA 1959

STUDI E SAGGI

LASCU, NICOLA. L'esilio di Ovidio nelle Tradizioni popolari	pag. 153
RIMINI, M. GIOVANNA. Antonio Baboccio da Piperno »	1
SPADARO, GIUSEPPE. Studi introduttivi alla Cronaca di Morea »	125

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

FERRETTI, GINO. Il sogno come linguaggio	pag. 171
NATALI, GIULIO. IX lettere inedite di N. Tommasèo a G. A. Costanzo »	164
MANGANARO, GIACOMO. Varia epigraphica »	71
SETTINERI, MIRIAPINA. Influssi ovidiani nella « Divina Commedia » »	31

NOTE E DISCUSSIONI

ARDIZZONI, ANTHOS. Note critiche ed esegetiche sul testo del Dyskolos di Menandro	pag. 177
CORDIÈ, CARLO. Henri Martineau, stendhaliano »	185
Le rôle des études classiques et humanistes dans l'éducation »	216

RASSEGNA di Studi di letteratura greca e latina, a cura di QUINTINO CATAUDELLA	pag. 82-193
---	-------------

RECENSIONI	pag. 115
----------------------	----------

ANTONIO BABOCCIO DA PIPERNO

I. CENNI BIOGRAFICI

Nel volume della *Storia dell'Arte Italiana* dedicato al '400 il Venturi¹ comincia così il suo breve accenno ad Antonio Baboccio: « Dalla provincia romana si recò a Napoli l'abate Baboccio da Piperno a scolpire monumenti sepolcrali e porte di chiese... ».

Questo tono vago, quasi di leggenda, si addice veramente ad uno scultore la cui figura e le cui opere per lungo tempo sono rimaste avvolte nell'ombra di una ingiusta trascuratezza, o male illuminate da interpretazioni arbitrarie e a volte contraddittorie. Solo di recente, per merito del De Rinaldis² e del Ferrari³ il problema del Baboccio è stato posto su basi più saldamente storiche.

Ad aumentare errori e confusioni ha certamente contribuito la mancanza di documenti su cui ricostruire una biografia che potesse in ogni caso servire come riprova storica delle ipotesi sulla formazione e lo svolgimento della sua attività artistica. Di documenti non rimangono infatti che le iscrizioni in tre monumenti: la più importante (per quanto riguarda la biografia) è quella del sepolcro di Ludovico Aldemoresco in S. Lorenzo Maggiore, perchè ci permette di stabilire l'anno di nascita dell'autore. In essa infatti si legge: « Abbas Antonius Bamboccius De Piperno Pictor et in omnibus lapidibus atq. metallorum scultor anno septuagenario etatis fecit-1421 ». L'altra epigrafe è quella del sepolcro di Onofrio e Antonio Penna in S. Chiara, scolpita su fasce che si avvolgono intorno alle colonne posteriori: « Abbas Antonius Babosius de

¹ A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI, p. 59.

² A. DE RINALDIS, *Forme tipiche dell'Architettura napoletana nella prima metà del '400*, in « Bollettino d'Arte », 1924, p. 162.

³ O. FERRARI, *Per la conoscenza della scultura del '400 a Napoli*, in « Bollettino d'Arte », 1954, p. 11-12, f. I.

Piperno me fecit et portam maiorem katedralis ecclesiae neap. Honofrius de Penna regis Ladislai secretarius fieri fecit ». Ecco quindi un altro punto fermo: fin dal 1407 lo scultore si trova a Napoli, essendo di quell'anno il portale del Duomo cui accenna l'epigrafe. Tra le sculture del Duomo e la tomba Aldemoresco, che è l'opera più tarda firmata, si pongono il monumento Penna (anteriore al 1414, anno della morte di Re Ladislao di cui Onofrio si dice segretario) e il sepolcro della Regina Margherita di Durazzo del 1412, anch'esso così firmato: « Abbas Antonius Babotas de Piperno me fecit cum Alessio de Vico suo laborante ». Possiamo quindi supporre un periodo di attività continuata a Napoli dal 1407 in poi.

Anche a consultare quelle che possono considerarsi fonti biografiche letterarie, sono poche le notizie certe o per lo meno attendibili.

Il più antico scrittore che ci parli di Baboccio è il frate Teodoro Valle che nel suo libro « La città nuova di Piperno » (Napoli 1646) ricorda come Baboccio sia fiorito al tempo dello scisma di Clemente VII e di altri antipapi e di Giovanna prima Regina di Napoli, vale a dire intorno alla fine del XIV secolo. Dopo il Valle il biografo più noto è Bernardo De Dominici⁴, che nelle « Vite » pubblicate nel 1742 dedica parecchie pagine al nostro scultore; ma delle sue notizie molte sono errate, come la data di nascita posta nel 1368, altre addirittura inventate. La sua prevalente preoccupazione è di elevar lodi agli ingegni napoletani, e in conseguenza, di fare anche di Baboccio un napoletano di adozione. Afferma infatti che questi venne a Napoli ancora fanciullo chiamato dal padre Domenico, anch'egli scultore di professione, e fece i primi passi nella via dell'arte sotto la guida di Masuccio II e in seguito di Andrea Ciccione, e che volle anche imparare a dipingere sotto la direzione di Colantonio del Fiore; « ma esercitandosi nell'arte della scultura come quella che più utile e diletto solea recargli . . . venne ad essere in mezzo a molti lavori ». Già il nome di Masuccio la cui esistenza è del tutto mitica, e gli errori riguardanti il Ciccione, sono significativi per dimostrare la mancanza di un fondamento storico nella ricostruzione del De Dominici. A ciò si aggiunga

⁴ B. DE DOMINICI, *Vite di pittori, scultori, e architetti*, ecc., Napoli, 1742, t. 1^o, p. 247 segg.

che nessuna traccia rimane delle opere citate come facenti parte dei « vari lavori » ⁵ con cui il giovane Baboccio avrebbe esordito prima di giungere alle opere note, e a rafforzare i dubbi bastano gli sbagli commessi dal De Dominici anche per quanto riguarda le opere conosciute: egli non parla del sepolcro Penna, ed attribuisce ad Andrea Ciccione quello della Regina Margherita di Durazzo.

Evidente è poi l'errore di cronologia commesso nel narrare come Baboccio sia stato in pittura seguace dello Zingaro.

Gli errori e le invenzioni del De Dominici passarono con grande facilità negli scritti dei napoletani che dopo di lui si occuparono delle opere di arte della loro città, come, ad esempio, il Parrino ⁶ il Sigismondo ⁷ ed altri su cui è inutile soffermarci. Ancora nel 1820 Giambattista Grossi ⁸ inserendo nelle sue « Biografie degli uomini illustri nel Regno di Napoli » quella di Antonio da Piperno di rifà al De Dominici, aumentando la confusione con l'attribuirgli la tomba del Cardinale Filippo Minutolo, opera dei primissimi anni del '300. Uno scritto che merita particolare attenzione è piuttosto quello del padre Pietro D'Onofri ⁹ e cioè l'opuscolo dedicato nel 1788 all'Arcivescovo F. Capece Zurlo (in occasione del rifacimento della facciata). Dopo aver minuziosamente descritto il portale, il D'Onofri aggiunge una nota (pagina 41 n. XXII) dove, avendo detto dell'origine e della bravura di cui l'artista avrebbe dato prova fin dalla più giovane età, prosegue: « Per aver uno scoltor egregio nell'arte e sollecito nell'opera fu il Bambocci ossia Babosio chiamato da Milano e ben regalato a ciò lavorasse la porta maggiore della nostra cattedrale di Napoli ». Il D'Onofri però non cita alcun documento che possa dare assoluta certezza a quanto afferma.

Mancando documenti o fonti certe, non rimangono dunque che le stesse opere a dimostrare attraverso l'esame delle

⁵ Tomba di Giosuè e Michele de Santi in Duomo, una « immagine » dipinta in una cappella laterale del Duomo e un'altra in S. Chiara (fra queste è anche la tomba del Cardinale F. Carbone, ma in essa non esiste l'iscrizione di cui il De Dominici parla).

⁶ D. A. PARRINO, *Nuova guida ecc.*, Napoli, 1751.

⁷ S. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli*, ecc., Napoli, 1788.

⁸ G. B. GROSSI, *Antonio Baboccio da Piperno*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VIII, 1820.

⁹ P. D'ONOFRI, *Succinte notizie intorno alla facciata della Chiesa Cattedrale*, ecc., Napoli, 1789, p. 41.

ascendenze culturali in esse riflesse se la notizia fornita dal D'Onofri sia ammissibile o no.

L'improvvisa apparizione di un artista già nella piena maturità è certamente problematica e anche con la guida della sua città di origine, non è possibile ammettere con assoluta certezza, data la scoraggiante mancanza di altre tracce, che appunto nel Lazio avesse trascorso la giovinezza e operato ininterrottamente fino al suo arrivo a Napoli, nè possiamo a cuor leggero adagiarci nella storia del De Dominici. Per risolvere questa questione sarà necessario vedere se gli elementi culturali che l'artista avrebbe potuto attingere a Napoli siano sufficienti a spiegare il carattere delle opere, o se esse riflettano ancora una iniziale formazione nel clima artistico dell'ambiente natale; ed ancora, se nell'ambito di queste due regioni legate direttamente al suo nome si trovino tutti i fattori che sembrano avere contribuito alla formazione del suo stile, o se quanto nel Baboccio è stato definito « bizzarro » e « audace » non sia piuttosto da ascrivere a suggestioni attinte direttamente da un ambiente in cui erano in pieno fermento le forme del più progredito gotico d'oltralpe.

II. IL BABOCCIO NELLA CRITICA.

Oltre alle incertezze ed agli errori cronologici dovuti alla mancanza di notizie biografiche, pesano sul nostro scultore gli apprezzamenti spesso negativi degli studiosi. In ciò non è da vedere un ingiustificabile accanimento della critica contro il marmoraio di Piperno, ma piuttosto un aspetto della generale trascuratezza in cui gli studi hanno lasciato tutto un periodo di storia artistica della Campania che va dalla seconda metà del XIV sec. ai primi decenni del seguente, e della quale trascuratezza una ragione fondamentale è stata messa in luce dal Ferrari ¹⁰.

Tratteremo appunto del Baboccio nella critica prima che

¹⁰ O. FERRARI, op. cit., pag. 11. (...soprattutto è mancato da parte della critica l'impegno ad una più ampia indagine oltre quei fatti che essa si era limitata a notare e la cui comprensione si era inesorabilmente preclusa insistendo sulle sterili tracce delle influenze toscane — e cioè senesi e fiorentine — nel mezzogiorno. Mentre occorreva una riconsiderazione totale, spregiudicata, intesa alla più esatta interpretazione dello stile delle opere).

della sua formazione, per poter poi vedere fino a che punto i giudizi espressi sulle sue opere corrispondano alla realtà, e poter quindi stabilire quale sia il più giusto punto di vista da cui debba essere considerato.

Col De Dominici ha inizio quella tradizione critica sempre poi predominante che considera Baboccio come un continuatore di quella schiera di artisti che di là dai « tempi barbari », rinvigorita dall'incontro coi maestri toscani chiamati nel Regno dai Principi Angioini, aveva rialzato le sorti artistiche napoletane.

Egli è associato infatti ai vari Pietro de Stefano, Masuccio II e Andrea Ciccione. Vedremo quanto questa concezione si sia opposta a una più giusta comprensione, mettendo il Baboccio sotto una falsa luce, e dando luogo a conclusioni come quella del Grossi ¹¹ che procedendo per questa via pone l'artista quasi al vertice delle risorgenti arti napoletane, affermando che egli avrebbe abbandonato le forme gotiche se non avesse dovuto piegarsi a qualche concessione in loro favore, per adeguarsi ai voleri dei committenti. Il Grossi è del tutto fuori strada e le sue affermazioni vanno incontro ad inevitabili contraddizioni come si vedrà confrontando il suo pensiero con quello del Cicognara ¹² e in seguito del Perkins ¹³. Il Cicognara nel trattare la scultura napoletana del XIII e XIV secolo si rifà in genere alla tradizione degli scrittori d'arte napoletani ¹⁴, sia per l'impostazione generale sia per l'attribuzione delle più note opere di quei tempi a Pietro De Stefani, Masuccio I e II e ad Andrea Ciccione ¹⁵ riuniti sotto il comune denominatore dell'imitazione toscana. Ma interessa osservare come parlando del Baboccio si stacchi invece da quella tradizione, non associandolo alla suddetta schiera di artisti e classificando a parte la produzione sua e della sua scuola, con una specificazione certo non esauriente, ma tuttavia significativa e più vicina delle altre alla comprensione di quelle opere: « seguendo però le opere che vennero scolpite dai napoletani nel XV secolo s'incontrano tali lavori che direbbesi ap-

¹¹ Op. cit., pag. 61.

¹² L. CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al s. XIX*, vol. I, cap. VII, p. 465.

¹³ A. PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, Paris, 1688, tomo II, pag. 68.

¹⁴ Come il De Dominici, il D'Engenio, il Celano, il Grossi, ecc.

¹⁵ op. cit., vol. II, pag. 189 sgg.

partenenti a tempi assai remoti, come a cagione d'esempio le opere di quello Abate Bamboccio... ».

Così dunque il primo carattere che è valso a fare individuare e distinguere la corrente artistica di Baboccio è quello di una certa arcaicità che essa presenta nei confronti della scultura contemporanea e immediatamente anteriore; si è già detto quanto merito vada al Cicognara per questa distinzione che ha smosso le acque stagnanti di una concezione seguita da tanti ciecamente. Comunque la definizione del Cicognara resta sempre vaga; se è vero che le sculture presentano motivi romanici sia nei particolari decorativi che nella più robusta squadratura di alcune statue, è altrettanto evidente che a questi motivi sono accostati e fusi altri di diverso carattere, sempre più predominanti nelle opere più tarde, per cui non è possibile affermare che esse sembrino appartenere a tempi assai remoti. Dopo il Cicognara, il Perkins¹⁶ ritorna sulla scia di coloro che avevano giudicato le opere dello scultore unicamente riferendole al termine di paragone dell'arte toscana. Dopo aver definito l'Artista « freddo e banale » o « stravagante e confuso » conclude: « la scuola toscana modificò un poco, troppo poco aimè, lo stile monotono e banale della scuola alla quale apparteneva il nostro scultore insegnandogli la verità e la semplicità.... ».

Vedremo che sarà difficile arrivare ad una migliore comprensione delle sculture di Baboccio finchè ci si fermerà a considerarle come prodotto di questa supposta « scuola napoletana », cresciuta sulle fondamenta dell'arte toscana. Il giudizio espresso dal Perkins è stato approfondito e direi esasperato da un altro critico, il Fraschetti¹⁷, il quale cercando di spiegare l'origine di quel riflusso di forme arcaiche nelle opere di Baboccio giunge ad una conclusione che potrebbe impressionare per l'impeto con cui è espressa, ma che ha ben poca aderenza con la reale posizione storica dello scultore, di cui riflette una immagine alterata dalle suggestioni di una fantasia romantica.

¹⁶ op. cit., tomo II, p. 68.

¹⁷ S. FRASCHETTI, *I sarcofagi dei Reali Angioni in S. Chiara di Napoli*, in « L'Arte » 1898, p. 385 ssgg. (Da una nota al suo articolo sulla tomba del Cardinale E. Minutolo sappiamo che il Fraschetti fu autore anche di un'ampia monografia sul Baboccio, rimasta inedita per la prematura fine del giovane critico. Di questo manoscritto non ci è stato possibile avere alcuna informazione).

Nel singolare carattere delle sculture di Baboccio, nelle rudi movenze espressionistiche, nelle forme che non indulgono a nessuna trecentesca grazia, il Fraschetti scorge una voluta e addirittura ribelle opposizione alle forme pure e serene che col Rinascimento già si irradiavano dalla Toscana: « questa stranissima opera — egli scrive — accusa una completa e quasi stizzosa emancipazione dalle deliziose forme fiorentine; vi si rileva infatti una impetuosa rudità retrograda, improntata ad uno sprezzo profondo per le trionfanti forme del primo Rinascimento... ». Che le opere in questione si presentino in contrasto alla più limpida arte toscana, con le loro cadenze di arcaico goticismo, di rude espressionismo, che il Fraschetti ha illustrato con così colorita veemenza, e che questo contrasto risulti più evidente se messo in rapporto con le non lontane forme della Rinascenza, è indiscutibile; ma che in tutto questo debba vedersi una polemica presa di posizione del Baboccio contro il diffondersi della nuova arte, è una conclusione per lo meno fantastica, e assurda per più ragioni. Anzitutto Baboccio non si presenta come un artista isolato, ma piuttosto come un « caput magister » di una schiera di marmorari che già prima di lui avevano cominciato a operare diffondendo in opere di architettura e scultura quelle forme che non potevano essere riportate in luce e imposte dal capriccio ribelle di un solo artista; inoltre niente può essere più estraneo alla personalità spontanea e mutevole del marmorario di Piperno che un sottinteso intellettualistico di quel genere, e — soprattutto — nessuna conoscenza poteva egli avere nel tempo in cui lavorò, della nascente nuova arte, in un ambiente in cui sette anni dopo l'ultima sua opera passava ancora inosservato e senza risonanze il monumento Brancaccio.

Dopo il Fraschetti il critico che si è occupato di Antonio da Piperno è il Venturi ed ancora una volta l'arte dello scultore è stata travisata nei suoi intenti e nel suo significato. Gli studi avevano ormai individuato al posto degli immaginari artisti della tradizione dedominiciana l'attività di Tino di Camaino e dei Bertini, ed appunto come inesperto e volgare imitatore delle forme di Tino è considerato Baboccio. Nei portali e nei monumenti invasi da una decorazione festosa ed esuberante, densa di chiaroscuri, senza calma di forme, il Ven-

¹⁸ A. DE RINALDIS, *S. Chiara*, Napoli, 1920, p. 171, ssgg.

turi non riesce a vedere l'espressione di una diversa sensibilità artistica, ma soltanto la sommersione delle semplici e pure linee che avevano espresso l'arte del maestro senese.

A riportare l'attività artistica del marmorario di Piperno sotto un più giusto punto di vista è finalmente il De Rinaldis¹⁸, il quale suppone che questo scultore e i marmorari della sua scuola siano stati i produttori delle forme tipiche della architettura durazzesca, in cui essi profusero gli elementi d'arte appresi con ogni probabilità nello « studium artium » che i Cistercensi venuti dalla Francia avevano costituito nell'abbazia di Fossanova. Il De Rinaldis ha così additato la via più giusta per giungere alla chiarificazione dell'arte di Antonio Baboccio, individuandone una delle principali componenti culturali; tuttavia il suo interesse è indiretto, non avendo per scopo di illustrare l'attività dello scultore in tutto il suo svolgimento, ma soltanto di mettere in relazione alla corrente di arte di cui egli è il più noto esponente i caratteri per cui l'architettura durazzesca si distingue dalla precedente. Dal suo esame rimangono infatti escluse quelle sculture che non si possono ricondurre nell'ambito delle esperienze che l'artista avrebbe potuto attingere durante il lontano tirocinio nei centri d'arte del Lazio; diverse esperienze ed una più aggiornata cultura riflettono ad esempio gli angeli musici del portale del Duomo, ed i rilievi nei sepolcri di Margherita di Durazzo e di Ludovico Aldemoresco. Questa differenza è notata dal Filangeri di Candida¹⁹ il quale studiando le opere di Baboccio si associa al De Rinaldis nel ritenerlo « l'esponente della nuova scuola che ebbe fortuna sotto Re Ladislao »; ma di fronte alle composizioni delle ultime opere rimane disorientato e perplesso, tanto da chiedersi riguardo ai bassorilievi nella tomba Aldemoresco; « donde aveva tratto il Baboccio l'ispirazione di una così complessa e inusitata composizione? ».

Ma anche questo aspetto delle sculture di Baboccio che fino al Filangeri era passato inosservato ed incompreso, è stato di recente ben messo in luce dal Ferrari²⁰ il quale ha osservato come fin dal portale del Duomo si possano rilevare i caratteri di una cultura artistica in cui è evidente l'incontro con le forme e lo spirito della cultura tardo gotica.

¹⁹ R. FILANGERI DI CANDIDA, *La scultura a Napoli nei primi albori del Rinascimento*, in « Napoli Nobilissima », n. s. vol. I, f. V., 1920.

²⁰ O. FERRARI, op. cit., p. 11.

III. LA FORMAZIONE.

Fra le diverse ipotesi formulate per definire l'origine e il significato dell'attività artistica di Antonio da Piperno, possiamo precisare due principali correnti; una, che si potrebbe anche definire tradizionale, considera il Baboccio uno stravagante continuatore delle tradizioni napoletane del '300, l'altra riconosce invece nello scultore l'esponente di un diverso orientamento i cui presupposti sono da ricercare fuori dell'ambito napoletano.

Ritenendo giusta questa seconda interpretazione, cercheremo ora di dimostrarne la validità su una più solida base documentaria.

Perchè la formazione del Baboccio sia da collegarsi ad un ambiente artistico diverso da quello napoletano sarà evidente attraverso il confronto fra gli elementi che questo ambiente avrebbe potuto offrire alla sua educazione, e le sue prime opere documentate.

Col consolidarsi del dominio angioino l'arte francese si era diffusa nel Regno, come ancora testimoniano il portale di S. Eligio, l'abside di S. Lorenzo con l'alto coro poligonale, S. Chiara, e per la scultura soprattutto la Tomba di Isabella di Aragona, le figure di guerrieri nel Monastero di Montevergine, la Tomba di Caterina di Lagonissa.

L'influsso delle forme toscane è il secondo elemento formativo nella produzione artistica napoletana del XIV secolo. Fin dal 1325, nell'erigere gli splendidi sepolcri dei Re Angioini, Tino di Camaino aveva diffuso l'esempio dell'arte senese, modulando le sue composizioni su un ritmo architettonico che sostiene sempre la serena chiarezza delle sue figure, e non è mai sopraffatto dalla pur ricca decorazione.

Poco dopo la scomparsa di Tino sono i fiorentini Pacio e Giovanni Bertini chiamati ad erigere il grande sepolcro del Re Roberto, a portare una nuova ondata di arte toscana. Quanto l'esempio di questi maestri abbia influito lo dimostrano le opere degli anni seguenti, in cui i modelli da loro offerti sono imitati e variamente riflessi in una ripetizione che a lungo andare diviene stanca e vacua.

Nessun fatto nuovo viene ad aggiungersi nell'ultima parte del secolo agitato dalle lotte fra i due rami della dinastia, An-

gioino e Durazzesco; solo col ristabilirsi della pace, dopo la vittoria del Re Ladislao, le arti tornano a fiorire. È appunto in questo periodo che si pongono le prime opere documentate di Baboccio, ma nessuna continuità esse presentano con quegli elementi comuni all'arte napoletana del '300 ora indicati, e la differenza, sia nel tipo delle figure, che nel carattere della decorazione, è troppo profonda perchè si possa spiegare soltanto come corruzione delle forme toscane di Tino.

La decorazione del portale del Duomo (fig. 1) fu affidata a Baboccio dal Cardinale Enrico Minutolo, a completamento della facciata che a quei tempi (prima del rifacimento dei secoli scorsi) doveva presentarsi semplice come quella delle altre Chiese angioine, e sulle sue spoglie superfici doveva certo avere un più vibrante risalto. Confrontando questo portale con quello di Messina e con l'altro della Cappella Papacoda, si nota come in esso la parte inferiore si presenti più semplice; come nelle salde colonne, nella curva dell'arco, si manifesti una tensione costruttiva in contrasto con la parte superiore. Tale differenza indica con certezza che la costruzione del portale era stata già iniziata e poi interrotta (o forse, secondo il Villani ²¹ danneggiata da un terremoto nel 1348). La Becherucci ²¹ ha identificato questo primo artefice con Tino di Camaino, notando delle analogie fra i leoni stilofori del Duomo e quelli scolpiti nell'arca di Carlo di Calabria. La più recente critica ritiene invece che questo primo inizio della decorazione si debba ad un più antico artista; così il Bologna ²³ che ha fatto il nome di Lapo, il Ferrari ²⁴ che lo definisce più genericamente il lavoro di uno scolaro di Nicola più vicino al maestro, il Bottari ²⁵ che ribadendo come i leoni siano legati alle forme di Nicola, ricorda in proposito la testimonianza del Vasari riguardo all'attività napoletana di Nicola e di un suo scolaro.

²¹ M. VILLANI, *Cronica*, 1^o, cap. XLV.

²² L. BECHERUCCI, *Marmi di Tino di Camaino a Napoli*, in « Bollettino d'Arte », gennaio 1935, pp. 313-17.

²³ F. BOLOGNA, *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, nel vol. *Sculture lignee nella Campania*, Napoli, 1950, p. 30.

²⁴ O. FERRARI, op. cit., p. 23.

²⁵ S. BOTTARI, *Intorno a Nicola di Bartolomeo di Foggia*, estratto da « Commentari », 1955, n. 3.

Ma nelle altre parti di cui si adorna il portale, nella slanciata cuspide, nei rilievi, nelle statue ²⁶ si rivela l'opera di Baboccio (fig. 2). Tutta la composizione è avvolta da un intenso e pittoresco ritmo decorativo, in cui si trovano stranamente fusi elementi arcaici che richiamano alla mente esemplari tardo romanici di origine settentrionale, ed elementi propri della scultura tardo gotica. Un arcaico francesismo spira non solo dalla stessa scelta dei motivi iconografici (come i pilastri formati da piccoli tabernacoli sovrapposti, la serie degli apostoli, ecc.) ma soprattutto dal ruvido realismo che anima ad esempio i busti degli evangelisti e degli apostoli, o alcune statue come il S. Agrippino e il S. Domenico, non rifinite e quasi rozze, ma tuttavia piene di vigorosa forza; spira ancora dalle forme vegetali profuse con gioiosa esuberanza nei capitelli, fra le figure nel bordo esterno della cuspide, e tutte improntate ad un fresco naturalismo.

Ma se si pongono a confronto le statue ad esempio di S. Nicola o di S. Tommaso con quella della S. Anastasia, o con i gruppi di Angeli musicisti (fig. 3) risulterà subito evidente, in queste ultime sculture, una più spigliata padronanza dei mezzi tecnici, un maggiore movimento ed eleganza di forme, un più appassionato espressionismo che — come si è detto — implicano l'incontro dello scultore con la più progredita plastica gotica. È evidente però come a riceverne le suggestioni l'artista si sia piegato con facile prontezza, senza tuttavia fermarsi ad una fredda esteriore imitazione, ma assimilandole, impregnandole della linfa vitale della propria sensibilità, fondendole con le precedenti esperienze, e riproducendole così in una accezione tutta personale.

Questa fusione di elementi vecchi e nuovi non genera alcunchè di ibrido, ma si compone in un equilibrio che raggiunge nel gruppo della Incoronazione (fig. 4) la sua più compiuta e suggestiva realizzazione: è un equilibrio di vigorosa energia plastica realizzata con contrasti di luci e ombre e di fluenti ritmi lineari: ogni tratto delle figure è pieno di intensità, la statua del Cristo è appena girata, ma eretta in una posa imperiosa e solenne; una più patetica commozione è

²⁶ Fra queste è da escludere il gruppo della Madonna col Bambino, al centro della lunetta, appartenente a Tino di Camaino.

nella Vergine, nel suo lieve incurvarsi, nel trepido incrociarsi delle mani sul petto, nel lento protendersi del volto soffuso di divina serenità e di umana trepidanza, una commozione raccolta, tutta tesa, tutta presente e immediata. Nei gruppi di Angeli musicisti la vicenda chiaroscurale si fa più continua e vivace, più minuto il giuoco liniare dei panneggi che ricadono in pieghe falcate; la melodia del canto scorre sui sorridenti volti che la luce inonda di pittorica intensità.

Parlare di rozza imitazione dei modelli toscani, come ha fatto il Venturi²⁷ è quindi assurdo: alterazione o inesperta imitazione delle forme toscane di Tino può vedersi veramente in altre opere, come ad esempio le tombe Del Balzo, nelle stanche e cascanti Virtù che sorreggono le arche, o nella gonfia e nello stesso tempo rigida Madonna col Bambino posta su ognuna di esse, ma non nelle sculture di Baboccio improntate ad altro spirito ed altri modi.

Tralasciando per il momento di chiarire dove l'artista possa avere appreso i modi del gotico più proredito, di cui a Napoli non troviamo esempi anteriori — problema collegato particolarmente alle opere più tarde — riprendiamo in considerazione gli elementi già esaminati, che essendo prevalenti nelle prime opere sono evidentemente da collegare alla prima formazione, e potranno essere di guida nella ricerca di qualche traccia che testimoni l'attività giovanile dello scultore.

Si è parlato di forme tardo-romaniche con caratteri di nordico realismo tendente talvolta al grottesco, e si è visto come per tutto ciò le opere di Baboccio si distacchino dalla produzione napoletana dal '300 informata all'esempio toscano. Nè possono collegarsi all'arte francese importata nel regno degli artisti della Corte, la quale riflette direttamente quella dell'« Ile de France » che al tempo della conquista angioina aveva raggiunto il suo apogeo e si esprimeva in forme eleganti, in un raffinato decorativismo basato su un armonico insistere di cadenze verticali. Le più antiche sculture di Baboccio, invece, per i caratteri stilistici (rude energia plastica, forte senso chiaroscurale) e per l'ordinamento iconografico, riflet-

²⁷ « ...ma nelle imitazioni napoletane le forme toscane di Tino perdettero ogni agilità, nell'affastellamento di cose ogni grazia venne meno. Basti vedere come l'abate Baboccio marmorario da Piperno guastasse con le rozze mani la delicatezza del modelli... ». (cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, Vol. VI, p. 315).

tono piuttosto i modi della scultura borgognona; se ne deduce quindi che l'artista ne fosse venuto a conoscenza presso gli « studia artium » che i cistercensi avevano costituito nelle abbazie di Fossanova (nei pressi di Piperno) e di Casamari, dove il persistere di forme arcaiche si spiega bene con l'isolamento e la staticità propri della vita monacale, e che già dal XII secolo centri vivissimi di diffusione di cultura, dovevano essere ancora attivi ai tempi di Baboccio. L'opera che riflette ancora questa prima formazione è il portale del Duomo di Messina (fig. 5); l'attribuzione di questo a Baboccio non è avvalorata da alcun documento tuttavia esso presenta una lampante identità con quelli di Napoli (del Duomo e della Cappella Pappacoda). L'opera fu iniziata nei primi anni del secolo, essa però non fu portata a termine da Baboccio e dai suoi marmorari. Le differenze stilistiche fra la parte inferiore e la superiore sono evidenti, ed infatti risulta da un atto notarile ²⁸ che il Lombardo Pietro di Bonate nell'ottobre del 1468, si impegnavo con i giurati della città e con i marammieri del Duomo a completare la porta maggiore, secondo il disegno su tela a lui consegnato dalla « maramma »; egli nel 1477 riceveva il compenso per il lavoro compiuto.

Nel 1542 un altro artista, il Mazzolo, è incaricato di eseguire le statue dei Santi Pietro e Paolo ed il gruppo della Madonna col Bambino ²⁹, come testimoniano i documenti. A Baboccio spetta di certo la completa struttura del portale, e l'esecuzione di tutto l'ordine inferiore: gli stipiti dove fra rami fioriti sono scolpite scene della vita della Madonna e figure allegoriche, le file di edicole che li fiancheggiano, gli sguanci (fig. 6) formati da due ordini di sottili colonne terminanti in ricchi capitelli a foglie d'acanto, e ricoperte da tralci di vite fra i quali in atteggiamenti di grottesca vivacità si arrampicano numerose figurette di putti. La mano dello

²⁸ Pubblicato dal LA CORTE CAILLER, in « Archivio Storico Messinese » anno IV (1903), f. I-II, p. 221.

²⁹ Si è pensato quindi che dopo l'intervento di Pietro di Bonate il portale fosse ancora incompleto, il BOTTARI ha invece supposto, data la presenza nella cripta del Duomo dell'originaria statua della Madonna, che anche quelle degli apostoli, come quest'ultima già esistenti, siano state sostituite in un secondo tempo, in seguito al mutato orientamento del gusto, o in seguito a danni subiti. (Cfr. S. BOTTARI, *Il portale di S. Maria La Vetere in Militello*, in « Siculorum Gymnasium » n.s. anno IV, n. 2, pp. 204, sgg.

scultore si individua anche, senza alcun dubbio, nelle fasce laterali, dove gruppi di donne dai volti atteggiati a sorrisi pieni di maliziosa giocondità, scene di vita campestre (la vendemmia, contadini che conducono buoi) e domestica, sono raffigurate con quella vena di arguta vivacità, realistica e fiabesca ad un tempo, da cantastorie popolare. Il richiamo a motivi tardo-romanici francesi è sensibile nella scelta dell'ordinamento iconografico (i patriarcha e re biblici, le figurazioni allegoriche, la decorazione degli sganci) e soprattutto nell'intenso risalto chiaroscurale che anima le strutture, le forme vegetali, le figure.

Come gli altri portali anche questo è completato dai pilastri laterali formati da nicchie sovrapposte e da un'alta cuspide. Le sculture di queste parti — eseguite come si è detto in altro tempo — contrastano stranamente con quelle prima descritte; nei bassorilievi della cuspide, alle forme incise con franca e vivace energia, ai toni densi e pastosi, si sostituisce il gotico raffinato di Pietro di Bonate, che traspone la vicenda chiaroscurale su un piano di giuochi liniari. Come ha fatto notare il Bottari ³⁰ si deve probabilmente a quest'ultimo scultore la sostituzione dell'occhio centrale con dentro le statue a tutto tondo, col cerchio che circonda il bassorilievo dell'Incoronazione.

Si oppongono all'armonia dell'insieme anche le cinquecentesche statue del Mazzolo con la loro pomposa retorica, e specialmente quella centrale della Madonna col Bambino. Dallo stesso Bottari ³¹ è stata però scoperta nella cripta della chiesa un'altra statua di Madonna che doveva originariamente occupare la lunetta in cui è del tutto incongruente la presenza del gruppo cinquecentesco. Le affinità che questa statua presenta con le altre sculture del portale, specialmente con le figure femminili delle nicchiette, sono evidentissime, ma quello che più interessa notare sono le consonanze stilistiche che possono cogliersi con sculture del Lazio, ad esempio con una Madonna in legno del XIV secolo che si conserva nella sacrestia di S. Maria Assunta in Trevignano Romano, il che rappresenta un valido elemento di prova all'affermazione che la formazione

³⁰ S. BOTTARI, *Il Duomo di Messina*, Messina 1929.

³¹ S. BOTTARI, *Contributi alle arti figurative in Sicilia*, estratto da « Archivio Storico Messinese », 1933, p. 10.

di Baboccio sia da collegare alle tradizioni artistiche del Lazio. In questo ambiente è quindi da ricercare qualche traccia della sua attività giovanile. Le opere che si presentano alla nostra osservazione non sono molte, sia perchè è un campo fino ad ora poco studiato, sia perchè il XIV secolo non fu certo una rigogliosa stagione per le arti in quei luoghi. Nel clima di torpore e di decadenza dovuto alla mancanza di pace e alla miseria che incombevano sulla città, l'arte che continuava ad esercitarsi negli « studia » dei Cistercensi, e che si irradiava con gli artisti che ivi si educavano, rappresenta la continuità della tradizione. Gli studiosi che hanno illustrato le poche opere di questo periodo, pur non arrivando a ricollegarle appunto all'influsso delle forme borgognone, ne hanno notato il particolare carattere; il Davies³² ad esempio, parlando di Paolo Romano, dice: « Prendiamo nota di uno scultore che nel primo quattrocento aderiva alla tradizione del primo '300, vicino alla rozzezza, e tuttavia con una certa integra e vigorosa forza ». Così pure la Filippini³³ nota nella tomba Stefaneschi (in S. Maria in Trastevere) e in quella del Cardinale Marino Vulcano (in S. Francesca Romana) (fig. 7) il riflesso di una corrente più fresca e naturalistica, ma poi conclude stranamente col vedere in tutto ciò « l'opera di un tagliapietre che dopo aver visto la Toscana e anche Napoli, cercò di imitare ciò che aveva veduto ». Noi non riusciamo a vedere nessun riflesso di arte toscana in quest'opera i cui elementi caratteristici, simili a quelli osservati dal Davies nelle opere di Paolo, trovano facile riscontro in lavori di scultura sparsi nei paesi della regione; il Davies³⁴ lo considera più giustamente il « lavoro di un marmorario puro e semplice non senza una rude e vigorosa dignità », e a noi sembra possibile, esaminando l'opera, identificare con Antonio Baboccio questo marmorario; la cronologia non si oppone ed i legami stilistici con le altre sue sculture sembrano andare oltre le più generiche affinità che si riscontrano fra opere della stessa scuola. Il monumento si presenta ora mutilo; è molto probabile infatti che in origine il basamento su cui poggia il letto del defunto, fosse retto da colonne, che

³² G. DAVIES, *The sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*, London, 1910, p. 49, ssgg.

³³ L. FILIPPINI, *La scultura del '300 a Roma*, Torino, 1908, p. 140.

³⁴ op. cit., p. 53.

la statua del defunto fosse fiancheggiata dagli angeli reggicortina e che tutto fosse completato dal baldacchino gotico, secondo il tipo comune dei sepolcri trecenteschi. L'arca su cui poggia il letto funebre è a due piani, ognuno dei quali è diviso in tre riquadri da piccoli pilastri, fioriti al centro di svariati motivi vegetali: tralci di vite e di edera che si svolgono a meandro, rami di piccole margherite stilizzate, grandi foglie avvolte, come spinte dal vento.

Nella parte inferiore sono scolpiti ai lati due stemmi cardinalizi, ed al centro l'epigrafe; i riquadri superiori sono invece adorni di tre statue, poggiate su mensole sporgenti, che rappresentano le tre Virtù teologali; la Fede e la Speranza sono raffigurate con i comuni simboli, inconsueto è invece il tipo della Carità, in atto di porgere dei pani ad un mendicante. La statua del Cardinale piuttosto rigida e pesante è la parte più convenzionale ed insignificante dell'insieme, ma cadenze tipicamente baboccesche ci sembra di potere cogliere nelle tozze figure di Virtù dai grossi panneggi che addensano ombre, nella tendenza al pittoresco realismo che ha fatto complicare la posizione della Fede, e che dà una certa ingenua vivacità alla scena con cui è rappresentata la Carità, nel fresco naturalismo delle decorazioni vegetali. Per indicare qualche più preciso legame diremo che la statua centrale, la Fede cioè, è molto simile per la posizione e la disposizione del panneggio alla seconda figura (dal basso) che si trova nello stipite destro del portale di Messina; che il mendicante nella modellazione del capo ricorda stranamente il S. Agrippino nel portale del Duomo di Napoli, e che i vari motivi vegetali si trovano identici in entrambe. Certo questa opera è di gran lunga inferiore a quelle certe di Baboccio, vi si rivela un grande impaccio nei movimenti, una maggiore sproporzione di forme, e bisognerebbe quindi supporre fra queste e quelle successive l'interporre di esperienze profondamente attive e illuminanti. Inoltre è logico che specie nelle opere di maggior mole, come appunto sono i portali, abbiano collaborato con lo scultore i marmorari della sua bottega, e non può quindi escludersi che proprio quelle sculture a cui si è fatto riferimento, e queste del sepolcro Vulcano siano piuttosto di uno stesso scultore della cerchia di Baboccio.

In quest'opera, comunque, non può vedersi come vuole la Filippini « una goffa caricatura dell'arte toscana » ma un



Fig. 1 — Napoli. Cattedrale, porta principale.

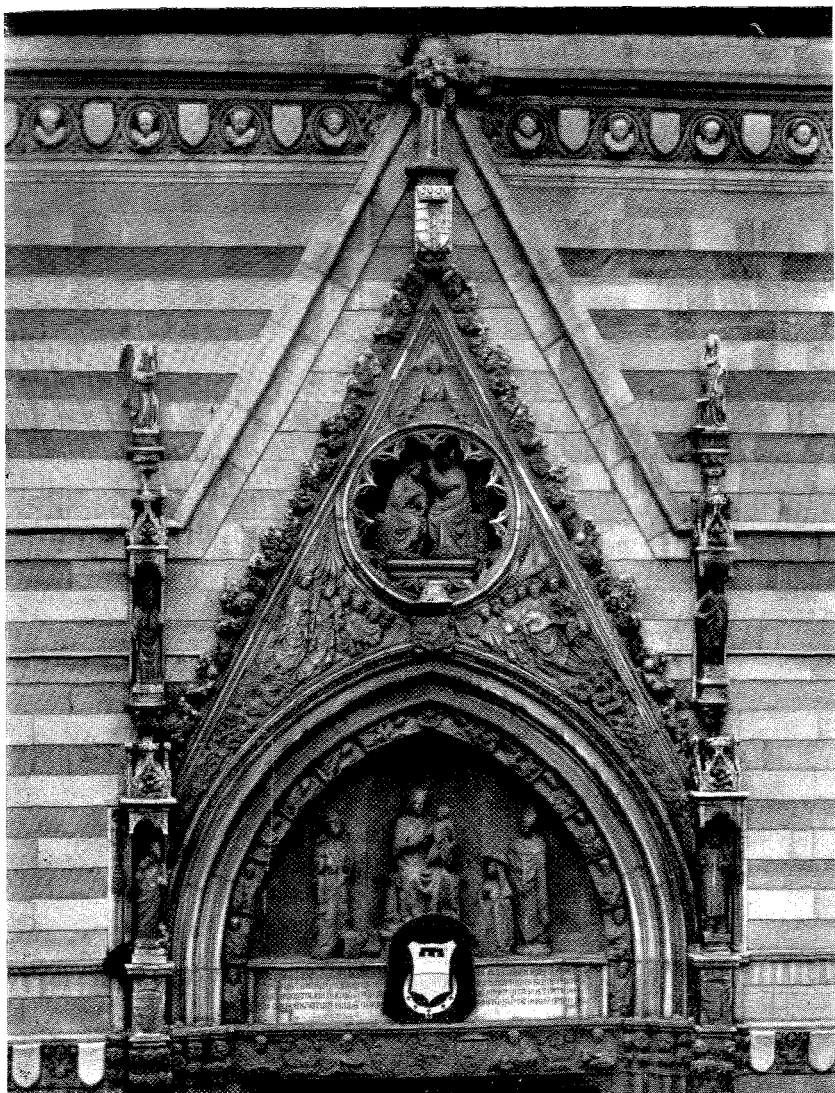


Fig. 2 — Napoli. Cattedrale, timpano della porta principale.

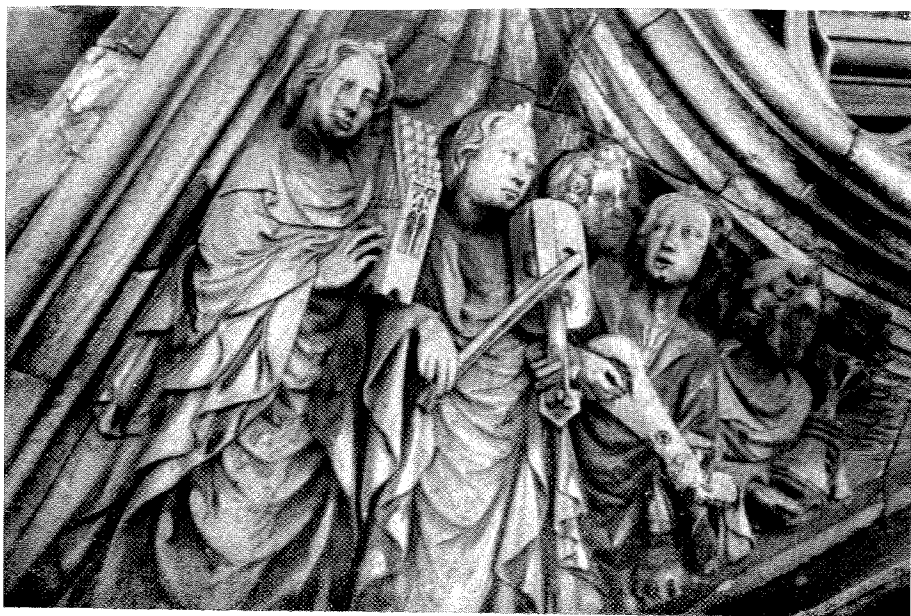


Fig. 3 — Napoli. Cattedrale, particolare del timpano. (foto Soprintendenza Gallerie, Napoli).



Fig. 4 — Napoli, Cattedrale, particolare del timpano. (foto Soprintendenza Gallerie, Napoli).



Fig. 5 — Messina, Cattedrale, porta maggiore.

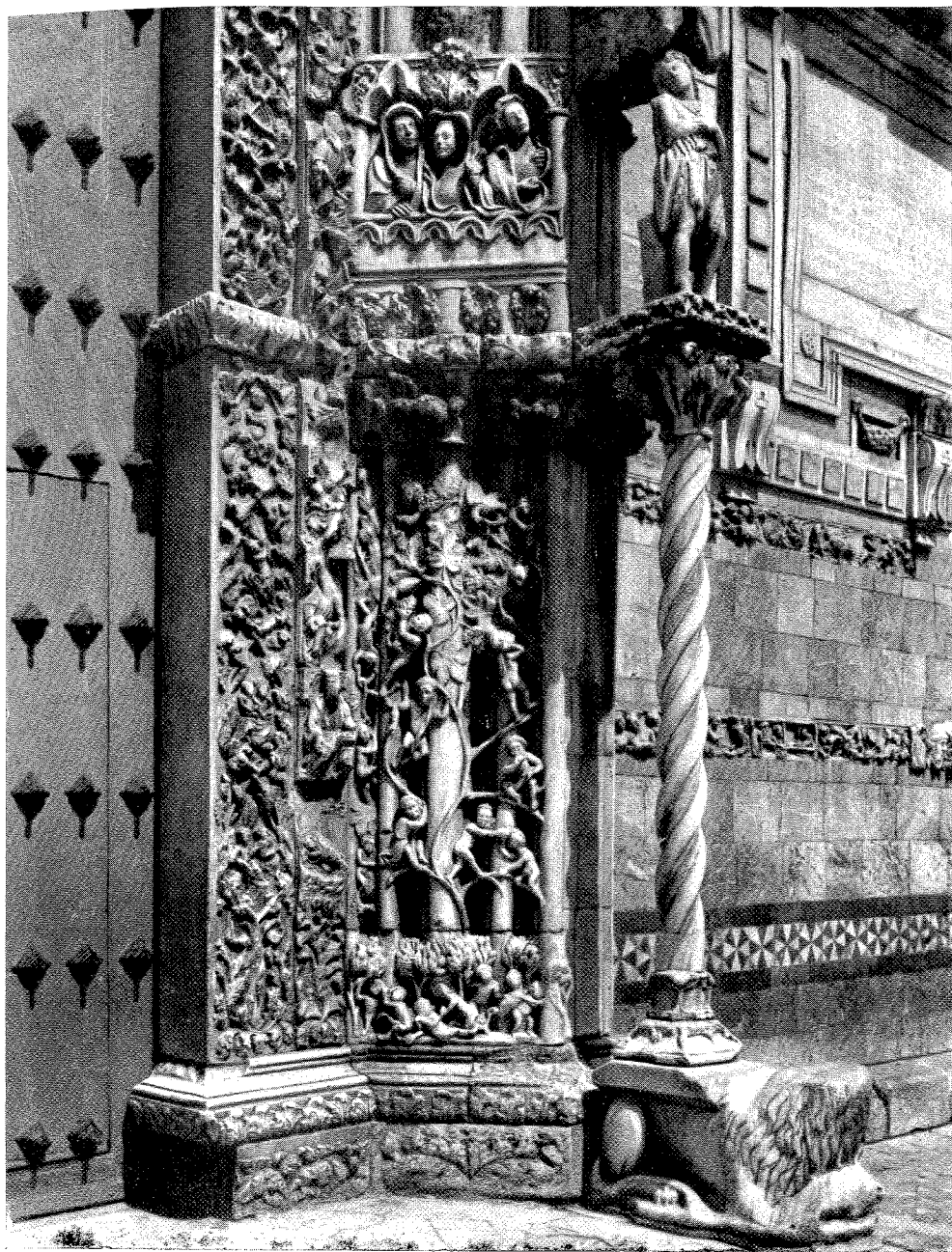


Fig. 6 — Messina. Cattedrale, particolare del portale.

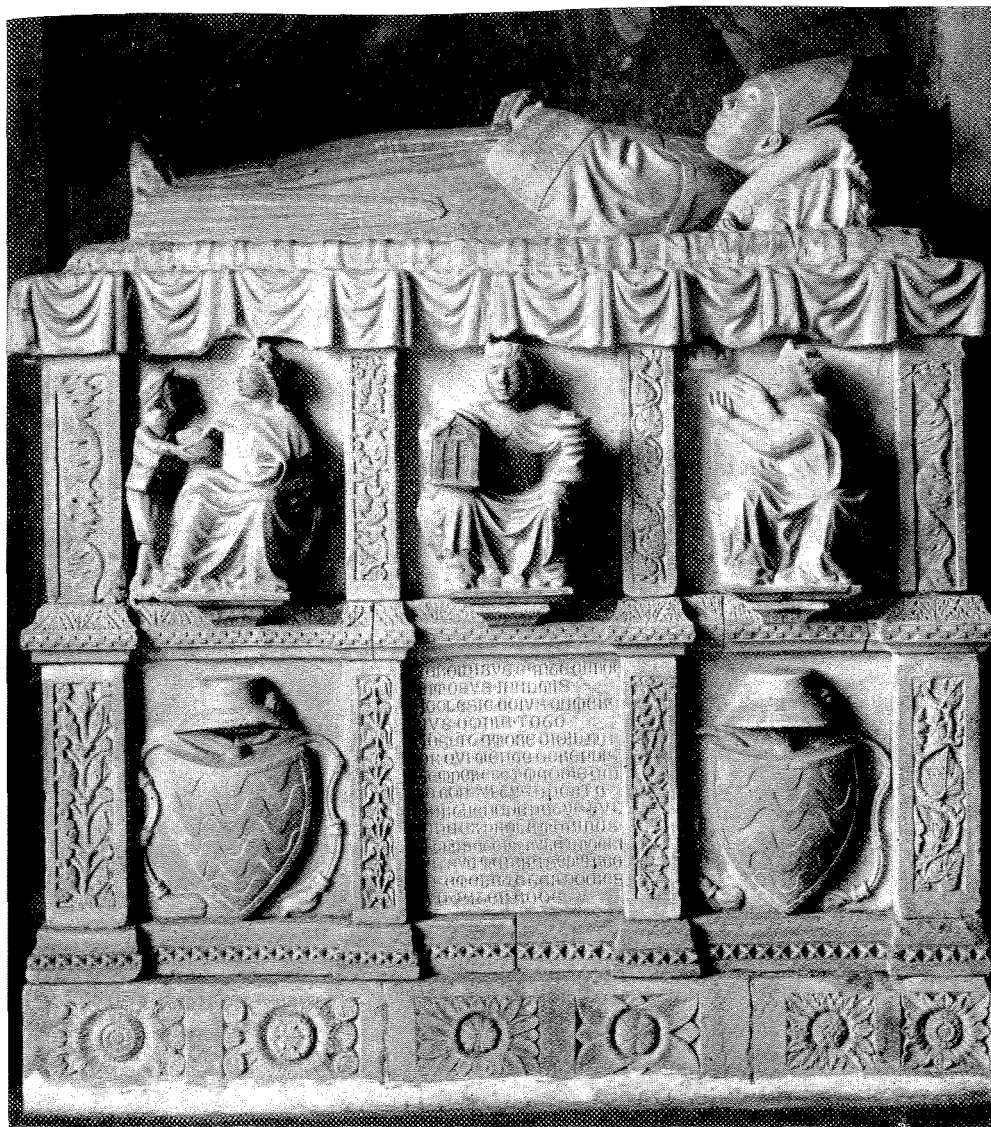


Fig. 7 — Roma. S.ta Francesca Romana, Monumento del card. M. Vulcano.
(Gab. Fot. Naz., Roma).

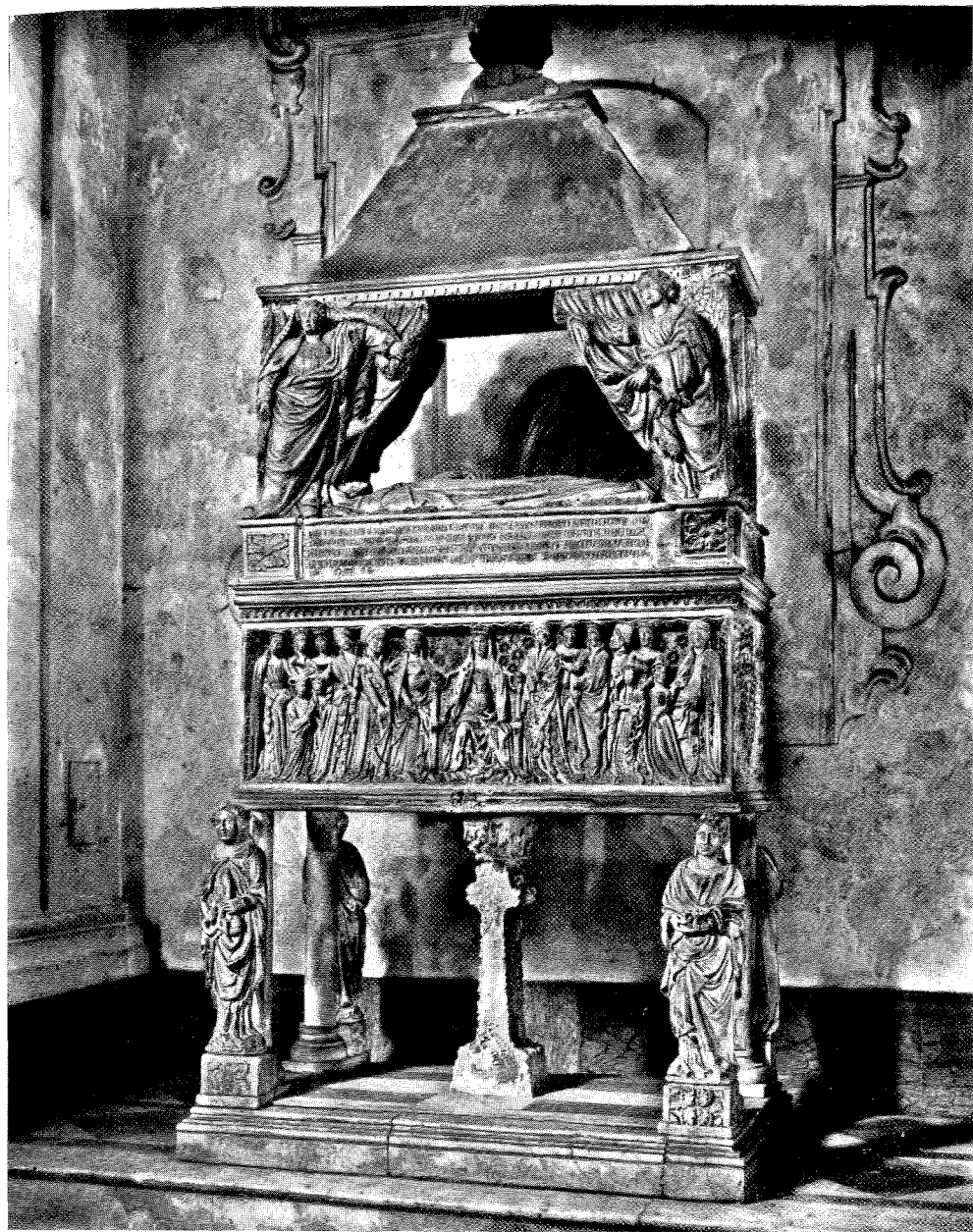


Fig. 8 — Salerno. Duomo, monumento a Margherita d'Angiò.



Fig. 9 — Napoli. S. Chiara, sarcofago del consigliere A. De Penna.

esempio dei modi propri dei marmorari formati alla scuola dei Cistercensi, come dimostrano i rapporti con altre opere del genere; ad esempio con un tabernacolo di marmo del XIV secolo segnalato dal Munoz ³⁵ nella chiesa di S. Francesco a Vetralla, infisso nell'abside: in esso sono scolpiti due Angeli adoranti il cui panneggio ricade fra le gambe con le caratteristiche profonde pieghe falcate, e che si librano su nuvole molto simili a quelle nelle cuspidi dei portali napoletani. Nella stessa chiesa si trova un sepolcro individuato dal Munoz come una delle prime opere di Paolo Romano, in cui le concordanze di formazione stilistica col Baboccio si colgono meglio che nelle più tarde opere romane. È il monumento del guerriero Briobris, figlio di Giovanni di Vico prefetto di Roma; l'opera è ora smembrata, ma fino al 1612 l'arca era sostenuta da colonne e sormontata dal baldacchino. Sul letto funebre da cui ricade il lenzuolo frangiato, giace la statua del guerriero che ricorda particolarmente quelli posti da Baboccio a sostegno dell'arca Aldemoresco. Lo stesso critico osserva che la locazione di quest'opera ed i riscontri che anche le altre di Paolo Romano presentano con le sculture del viterbese del '300, inducono a ricercare in quei luoghi le origini dell'arte sua (vediamo così indirettamente un'altra conferma di come alle tradizioni di questi stessi luoghi ³⁶ sia legato anche Baboccio).

Il Munoz a questo proposito cita un altro sepolcro che si trova nella chiesa di S. Francesco a Viterbo: quello di Fra Marco teologo e cardinale, morto nel 1369, in cui egli nota caratteri affini a quelli di Paolo di Gualdo, e quindi lo attribuisce « ad un artista che si educò assieme a lui; di nuovo abbiamo l'impressione di essere di fronte ad una scultura che potrebbe essere un lavoro giovanile di Baboccio. Il Munoz non lo ritiene di Paolo Romano per la più ricca e vivace decorazione e questa è proprio una caratteristica del nostro scultore.

Un altro sepolcro per cui è stato fatto un richiamo al Baboccio è quello del Cardinale Adamo Easton (morto nel 1397) che si trova nella chiesa di S. Cecilia, poggiato alla parete di

³⁵ A. MUNOZ, *Il ripristino della chiesa di S. Maria Nuova di Viterbo e il S. Francesco di Vetralla*, in « Boll. d'Arte », 1912, p. 43.

³⁶ Viterbo era pure un importante centro di arte gotica cistercense.

³⁷ L. COURAJOD, *La sculpture de l'école romaine au XV s. Leçons professées à l'école du Louvre, 1887-1896*, Vol. II, p. 209, Paris.

fondo a destra dell'ingresso. L'opera è smembrata per i vari restauri e relativi spostamenti: il Courajod ³⁷ ed il Burckardt ³⁸ la attribuiscono a Paolo Romano, il Davies ³⁹ e la Filippini ⁴⁰, invece, ad un artista toscano, ed anzi questa ultima vi vede più precisamente riflessa « l'arte pisana che fiorì di foglie e di rosoni i suoi sepolcri con una eleganza tutta propria »; ci sembra invece che proprio la parte decorativa sia del tutto simile a quella degli altri sepolcri romani del tempo, per il forte risentimento plastico che anima il fogliame goticamente arricciato, per le colonne tortili ed in genere lo schema decorativo dell'arca, che si ritrova uguale anche nelle prime opere di Paolo Romano. Il De Nicola ⁴¹, appunto per la parte decorativa e per il baldacchino trapezoidale, lo considera derivato dai sepolcri napoletani notando in particolare la somiglianza che esso presenta con il monumento della Regina Margherita di Durazzo, eseguito dal Baboccio nel 1421; il rapporto va naturalmente invertito (il sepolcro Easton è di certo anteriore all'inizio del '400), ma il confronto rimane, ed è stato sottolineato con più esattezza dal Venturi ⁴², il quale descrivendo appunto la tomba della Regina Margherita, nota: « Nello stemma angioino, sulle fasce laterali del sarcofago vedesi il fogliame stesso che contorna l'altro di Inghilterra nel sepolcro del Cardinale Adamo di Hartford in S. Cecilia, ciò che fa pensare come l'abate Baboccio, prima di andarsene a Napoli lavorasse a Roma ».

L'uguaglianza dei motivi decorativi è indiscutibile, ma ciò non è sufficiente per vedere proprio la mano di Baboccio nell'arca del Cardinale Easton; quei motivi erano comuni a tutti i tagliapietre che si erano formati col marmorario di Piperno, e proprio per il monumento della Regina Margherita è testimonianza nell'epigrafe la collaborazione di Alessio di Vico « suo laborante » che, è logico pensare, avesse eseguito appunto la parte decorativa.

³⁸ J. BURCKARDT, *Il Cicerone*. (VIII ed. 1901) p. 408.

³⁹ op. cit., p. 50.

⁴⁰ op. cit., p. 141.

⁴¹ DE NICOLA, « Arte », 1907, f. IV.

⁴² A. VENTURI, op. cit., vol. VI, p. 60.

IV. A. BABOCCIO E IL GOTICO INTERNAZIONALE.

Fra le opere in cui abbiamo ricercato qualche traccia dell'attività giovanile, o meglio, dei presupposti da cui muove Baboccio, e le altre del periodo napoletano, bisogna supporre l'interporsi di un arricchimento culturale atto a trasformare il marmorario della campagna romana, rude e impacciato, in un disinvolto artista di corte.

Con lui entra a Napoli, in un ambiente artistico sopito, stagnante ancora nei moduli dello stanco convenzionalismo stilistico e iconografico del '300, il riflesso di un gusto nuovo, di una più aggiornata cultura. Tutto ciò può già notarsi — come prima abbiamo indicato — in molte parti del portale del Duomo, ed è ancor più evidente nell'opera che segue in ordine di tempo, il monumento della Regina Margherita di Durazzo (fig. 8) in S. Francesco di Salerno, eseguito nel 1412, con la collaborazione di Alessio di Vico come l'epigrafe testimonia. Questo è il sepolcro conservatosi nelle migliori condizioni; nello schema generale è simile agli altri monumenti, ma anzichè dal gotico baldacchino è ricoperto da un tetto trapezoidale. L'arca è sorretta al centro da un pilastro fiorito in cui è scolpita l'epigrafe, ed ai quattro angoli dalle Virtù, che il Ferrari attribuisce al collaboratore citato: noi condividiamo questa ipotesi, escludendo però la Fede condotta meglio delle altre, eretta in una posa sciolta e naturale, e nella quale ritroviamo di Baboccio il caratteristico pregnante chiaroscuro in cui la linea si assorbe perdendo ogni eccessiva puntualità, per risolversi in definizione plastica. Ci sembrano invece riflettente meno l'esperienza del maestro gli Angeli reggicortina, dagli attoniti volti, impacciati nelle tuniche mosse da molteplici pieghe, piuttosto pesanti nell'insieme; essi fiancheggiano la statua appiattita della defunta, giacente in serena compostezza. La parte più interessante è il rilievo frontale dell'urna⁴³, in cui il distacco dai precedenti rilievi dei sepolcri trecenteschi di Napoli è evidentissimo. La scena rappresenta la Regina in trono circondata dalle dame e ancelle di corte; un soggetto profano che molto raramente appare nelle

⁴³ Del rilievo della lastra posteriore non è possibile avere alcuna riproduzione, essendo il sepolcro addossato a una parete.

tombe precedenti, ma anche nei casi in cui lo si trova, come ad esempio nel sepolcro di Carlo del Balzo, il confronto dimostra quanta novità di modi e di spirito sia nell'interpretazione di Baboccio: non più le statiche ed appiattite figure isolate sul fondo scuro, ma una composizione svolta con vivace naturalezza, in una atmosfera lirica di raffinata mondanità; le immagini si staccano dal fondo fiorito con forte rilievo, articolandosi con quella continuità di movimento che abbiamo notato negli Angeli musicisti del portale del Duomo, ed in esse, il minuto controporsi di ombre e luci nei panneggi, nei volti, raggiunge accenti di pittorico cromatismo.

L'opera firmata che segue al sepolcro della Regina Margherita è quello del segretario del Re Ladislao, Antonio Penna (fig. 9); pensiamo però che fra i due si ponga il rilievo della tomba di Agnese e Clemenza d'Angiò, pure in S. Chiara, molto vicino per stile a quest'ultimo. Non possiamo però condividere col Frascchetti ⁴⁴ l'ipotesi di vedervi una delle primissime opere, eseguita poco dopo il 1381. È vero che entro quella data si pone la morte delle due sorelle e che nel 1382 ascese al trono la Regina Margherita, che con ogni probabilità ordinò l'opera. Ma sappiamo anche che negli anni tumultuosi che precedettero la fine del secolo, la Regina stette in volontario esilio a Gaeta, e solo nel 1399 (dopo la vittoria del figlio Ladislao) tornò a Napoli; allora appunto ella si interessò a conservare la memoria del padre e delle sorelle morte. Fece infatti erigere in S. Lorenzo il sepolcro al padre Carlo I e quello duplice alla sorella Giovanna e al marito di lei Roberto d'Artois, « da poveri marmorari che stancamente ripetevano le forme dei loro predecessori toscani » ⁴⁵. Pensiamo dunque che in quei primi anni del secolo fece erigere dagli stessi marmorari il sepolcro di Agnese e Clemenza in S. Chiara, accanto a quello della madre Maria, del quale essi riprodussero il tipo del baldacchino retto da colonne scanalate e a dentelli (diverse da quelle a spirale preferite dal Baboccio) e dell'arca retta dalle Virtù alate. Ma di certo l'opera fu completata più tardi da Baboccio che l'adornò del bassorilievo frontale e degli Angeli scolpiti sui pilastrini laterali, sculture in cui è evidente la diversa scuola. Il bassorilievo rappresenta la Pietà: Gesù

⁴⁴ op. cit.

⁴⁵ A. DE RINALDIS, op. cit., p. 171.

al centro si erge dal sepolcro, ed ai lati sono le due Marie e due apostoli in atteggiamenti di dolore, fissati sui volti contratti con un realismo pungente; nei panneggi il continuo spezzarsi delle linee raggiunge un suggestivo effetto drammatico. Molto simile, per stile, a questo è il rilievo del sepolcro Penna che si pone fra il 1410, anno in cui (secondo la testimonianza di un documento dell'archivio monasteriale) la famiglia Penna entrò in possesso della cappella della Trinità, e il 1414 anno della morte di Ladislao. Nel 1624, il monumento (che si trovava in una cappella a sinistra dell'ingresso) fu smembrato ed essendosi scoperto, sulla parete contro cui poggiava il baldacchino, un affresco raffigurante la Trinità vi fu posto al di sotto un altare. Il baldacchino (foto Anderson 25302) è andato distrutto durante un bombardamento dell'ultima guerra; esso s'imponeva per la pittoresca ed esuberante decorazione delle colonne anteriori sorrette da leoni ruggenti, ricoperte da tralci vitacei con foglie e grappoli (simili a quelli degli stipiti del Duomo di Messina) fortemente rilevati; sulla liscia superficie di quelle posteriori, si snodavano invece i lunghi nastri con incisa l'epigrafe; nella cuspide oltre ai motivi vegetali erano scolpiti due medaglioni con l'Annunciazione. Oggi non rimane dunque che una cariatide, la statua cioè di uno dei Cancellieri di Antonio, che in quest'opera per la prima volta erano stati sostituiti alle tradizionali Virtù, e la cassa sepolcrale, ricoperta dalla lastra con la statua del defunto ⁴⁶.

Nella lastra frontale dell'arca è scolpito il rilievo rappresentante la Madonna col Bambino circondata da Profeti e Anacoreti: in questo rilievo ritroviamo la maniera scheggiata e incisiva con cui — come nel rilievo di Agnese e Clemenza d'Angiò — le forme sono espressionisticamente tormentate.

⁴⁶ Il BRIDGES (*Papers of the british schol at Rome*, XI, 1951, p. 156) non la ritiene appartenente al sarcofago. Così pure il P. SPILA da Subiaco (*Per S. Chiara*, in « Napoli Nobilissima » XI, 1902) il quale suppone che quando nel 1848 questi resti del monumento furono sistemati si sia per errore collocata sull'arca la lastra in questione e che l'originale coperchio del sepolcro sia invece un'altra lastra tombale che si vede murata nella stessa cappella della Trinità dove originariamente era tutto il monumento. Noi seguiamo invece il DE RINALDIS nel ritenere che questa lapide figurata sia la immagine di un antenato dei Penna, i cui resti furono da Onofrio sistemati nella cappella; ciò coincide con l'iscrizione registrata dal D'ENGENIO: « Haec est sepultura Honuphrii de Penna in qua primo sepultus est Joans de Penna qui obiit a. d. MCCXXII die martii XV ind ».

Nelle metalliche spezzature dei panneggi si avverte l'esperienza di Baboccio come orafo, quale egli si dichiara nella nota epigrafe ⁴⁷: « in omnibus lapidibus atque metallorum scultor ».

La presenza di caratteri propri del gotico d'oltralpe in tutte queste opere, è stata variamente spiegata. Il De Rinaldis ⁴⁸ per primo aveva notato, parlando dell'arte durazzesca, come in essa la scultura figurata fosse in armonia con l'alto rilievo in alabastro policromo proveniente dalle manifatture di Oxford che si trova al Museo di Napoli (prima nella sacrestia di S. Giovanni a Carbonara); come esempio di questa rispondenza aveva indicato « per la rozzezza dell'intaglio a cui si aggiunge una meditata resa di particolari realistici », il rilievo del sepolcro di Agnese e Clemenza d'Angiò, da lui attribuito a uno di quei marmorari della provincia romana che precedettero di poco o accompagnarono il Baboccio a Napoli. Tale ipotesi è stata ripresa dal Causa ⁴⁹ in occasione della scoperta del polittico di Maiori. Gli alabastrini in questione, come gli altri di Ferrara (Museo Civico) e di Genova (Palazzo Bianco) dovrebbero porsi, secondo la cronologia assegnata dal Prior e Gardner ⁵⁰ a lavori dello stesso stile, verso la seconda metà del XV secolo; ma anche a tener presente che con ogni probabilità altri ve ne saranno stati in circolazione, e pur in tempi precedenti, come in altre parti d'Italia ⁵¹, il rinnovamento dei modi di Baboccio non può spiegarsi soltanto con la suggestione operata da tali esempi.

Il divario fra le opere legate alla prima formazione e queste ultime è tanto grande che non può giustificarsi supponendo che in ciò abbia operato il fascino di una nuova moda, ma implica il sovrapporsi di esperienze più dirette e profonde, capaci di rinnovare non solo il gusto ma anche — per così dire — la sintassi necessaria per esprimersi nella nuova ma-

⁴⁷ Nel sepolcro Aldemoresco.

⁴⁸ A. DE RINALDIS, op. cit., p. 174. (S. Chiara)

⁴⁹ R. CAUSA, op. cit., p. 125.

⁵⁰ H. PRIOR - A. G. GARDNER, *Medioeval figure sculpture in England*, Cambridge 1912, p. 462, ssgg.

⁵¹ Ad esempio quello conservato nel Museo Civico di Catania, che sembra risalire alla seconda fase (1380-1420), secondo la classificazione del Prior (cfr. S. BOTTARI, *Un alabastro inglese nel Museo Civico di Catania*, in « Siculorum Gymnasium », n.s., a. 11., p. 202).

niera. Per questo pensiamo che l'ipotesi di un tirocinio di Baboccio a Milano, si imponga come necessaria; essa spiega bene la conoscenza che lo scultore manifesta del gotico più progredito, e viene nello stesso tempo a colmare la lacuna fra le opere del Lazio indicate come possibili lavori giovanili (sepolcro del Cardinale Marco del 1370, monumento del Cardinale M. Vulcano del 1394) ed il portale del Duomo, prima opera documentata a Napoli (1407). Nelle sculture del Duomo milanese e in quelle di altre chiese dei vari maestri italiani e stranieri del tempo, troviamo le forme e i motivi del fiorito, pittoresco gotico internazionale di cui l'animoso marmoraio di Piperno ha potuto far tesoro giacchè essi trovavano facile corrispondenza nella sua indole esuberante. Nel timpano di Giacomo da Campione, ad esempio, o in quello di Giovanni Fernach, nel polittico di S. Eustorgio, nelle tombe della chiesa di S. Marco (tanto per citare gli esempi più noti) egli avrà attinto il tipico manierismo dei panneggi mossi e tormentati da spezzature quasi metalliche e lungamente ricadenti al suolo, il gotico espressionismo dei volti, i caratteristici lunghi cartigli iscritti, gli Angeli musici, la preferenza per le composizioni affollate. Ma le più vicine consonanze si colgono con le sculture dei lombardi Giovannino de Grassi, Paolino da Montorfano, Filippino degli Organi, come è stato indicato dal Ferrari⁵²: « ...Gli Angeli del timpano napoletano, la Madonna Annunciata, e l'Angelo che annuncia, la S. Anastasia, paiono tratte dai disegni di Giovannino de Grassi, pur se svuotate di gran parte della nervosa e sottile eleganza che è in questi; e soprattutto con il lavabo dello stesso Giovannino nella sacrestia settentrionale del Duomo di Milano, con certe delle sue minori statuine dei capitelli del transetto o con alcune (e non le migliori) delle Sante delle finestre del Duomo (ad esempio con una S. Agnese e con una S. Caterina del 1393 rispettivamente alle finestre numerate dal Nebbia come XIV e XXVI) riscontriamo delle analogie impressionanti ». Ed ancora: « il gruppo della Incoronazione richiama quello del Cristo e la Samaritana di G. de Grassi per una simile impostazione, per gli stessi accorgimenti luministici ».

A queste affinità già notate possiamo aggiungerne qualche altra che riguarda ancora opere eseguite su disegno di Gio-

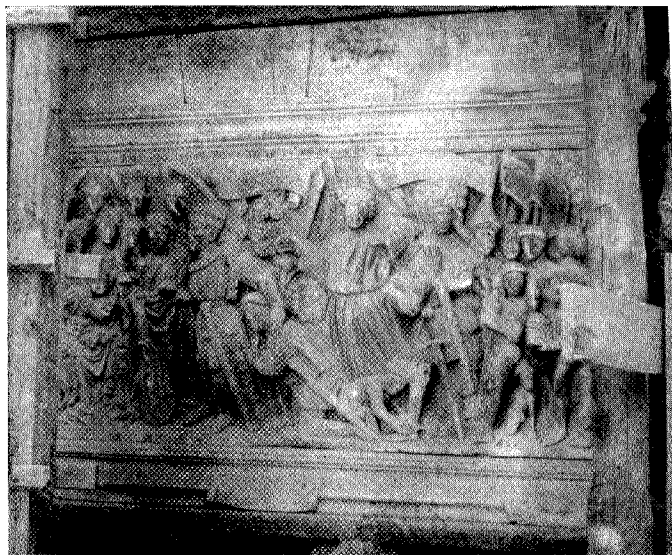
⁵² op. cit., p. 15.

vannino de Grassi, e precisamente gli Angeli che reggono la corona al di sotto della formella con il Cristo e la Samaritana nel timpano del lavabo della sacrestia meridionale, e un gigante, quello n. 1 secondo il catalogo del Nebbia⁵³: sia questo che quelli presentano una profonda analogia con alcune figure di putti negli sganci del Duomo di Messina. Il gigante, più precisamente, sia nella posa che nella modellazione del capo è molto simile alla figuretta che si tiene faticosamente arrampicata nella prima colonnina a fianco dello stipite destro, e in quello stesso sgancio, contro l'ultima colonnina, sta poggiato un altro putto col capo piegato sulla spalla, che ricorda particolarmente i piccoli Angeli reggi corona nella cuspidi del lavabo.

Cercare altri precisi rapporti non è facile, nella selva di sculture del Duomo per la maggior parte inaccessibili. Fra quegli immediati precedenti lombardi fra cui il Ferrari indica come esempio il maestro di Viboldone, possiamo anche indicare un altro artista della cerchia di Bonino, anch'esso particolarmente vicino alla maniera di Baboccio, e cioè il « maestro dell'altare di Carpiano »; nel frontale di sarcofago che si trova in S. Marco, a lui attribuito, troviamo una Pietà con figure in espressionistici atteggiamenti che ricordano quelli del rilievo nel sepolcro di Agnese e Clemenza. Ma pur prescindendo da altri particolari riferimenti, pensiamo sia abbastanza chiaro che soltanto un lungo soggiorno in un ambiente quale era quello milanese, abbia permesso a Baboccio di rinnovare le sue precedenti esperienze, impadronendosi della più spigliata tecnica, e avrendendo quelle forme progredite la cui circolazione nell'Italia meridionale appare invece ritardataria. Mancano infatti in quel periodo altre sculture in cui la conoscenza del gotico internazionale si manifesti come in quelle di Baboccio; unico esempio di un artista in cui troviamo quei caratteri nordici è Gualtieri di Alemagna⁵⁴, ma la sua prima opera nell'Italia meridionale, e cioè il sepolcro di Rita Cantelmi a Sulmona, nella chiesa di S. Spirito, è del 1412. Egli rappresenta quindi un fenomeno collaterale a Baboccio. È invece probabile che Baboccio, già educato al gotico di oltralpe, abbia

⁵³ U. NEBBIA, *La scultura del Duomo di Milano*, Milano, 1908.

⁵⁴ Con ogni probabilità lo stesso Walter Monich la cui attività è documentata a Milano dal 1399 al 1407.



Figg. 10 e 12 — Napoli. San Lorenzo, sepolcro Aldomaresco, particolari. (foto soprint. Gallerie, Napoli).



Fig. 11 — Napoli. San Lorenzo, particolare del sepolcro Aldomoresco.
(foto Soprint. Gallerie, Napoli).



Fig. 13 --- Napoli. San Lorenzo, particolare del sepolcro Aldomoresco.
(foto Soprint. Gallerie, Napoli).

trovato esempio e ispirazione per le ultime sue opere anche nei prodotti stranieri di arti minori, come ad esempio miniature e lavori di oreficeria che certamente circolavano nell'ambiente di corte; ciò sembrano indicare soprattutto i rilievi dell'ultima sua opera, il sepolcro dell'ammiraglio Ludovico Aldemoresco. Come manifesta l'iscrizione, esso fu compiuto nel 1421 dall'artista già settantenne; si trova ora murato a sinistra della porta d'ingresso della chiesa di S. Lorenzo, dove è stato sistemato nello scorso secolo dopo vari spostamenti⁵⁵; in origine doveva però sorgere isolato al centro della cappella di famiglia, infatti in occasione di recenti restauri è stata ivi trovata la lastra scolpita che chiudeva prima l'arca dalla parte ora murata, e due Angeli reggicortina, che indicano come, secondo lo schema tradizionale, fosse ricoperto dal baldacchino. L'arca è sostenuta da statue che raffigurano i fratelli dell'estinto (fig. 10), nei cui ricchissimi vestimenti guerrieri si è profuso il gusto decorativo dello scultore. Gli Angeli reggicortina sono fra le più serene e composte sculture, in essi lo spirito inquieto dell'artista, sempre in ansiosa ricerca di movimento, di contrasti, sembra aver trovato una pausa di serenità contemplativa (fig. 11). Nei bassorilievi, in composizioni dense di figure e movimento, sono rappresentate delle scene in cui troviamo lo stile pieno di vitalità e slancio più tipico di Baboccio; in quello che adorna la lastra frontale (fig. 12) sono, più che rappresentati, « narrati » due momenti della morte dello Ammiraglio; da un lato il suo distacco dalla terra, dall'altro il suo ingresso in paradiso; al di sopra di ognuna delle scene sono dei cartigli con le leggende espositive in arcaico francese e scolpite in caratteri gotici. Nell'altro bassorilievo di recente ritrovato (fig. 13) è ripetuta la scena della presentazione in Paradiso, alla Vergine e a Gesù Cristo in trono fra Angeli e Santi; anche qui la composizione è affollata e vibrante di effetti pittorici. In questi rilievi per il carattere favoloso delle rappresentazioni, e per alcune particolarità iconografiche, il Ferrari scorge quasi delle « interpretazioni plastiche di miniature cavalleresche »⁵⁶.

⁵⁵ Dalla cappella di S. Lorenzo dove si trovava in origine fu trasportato nel chiostro, e quindi nel convento di S. Teresa. Solo dopo il 1888 fu riportato a S. Lorenzo.

⁵⁶ op. cit. p. 18.

Mettendo in evidenza questi rapporti dello scultore con le forme del gotico internazionale non può tacersi l'ipotesi espressa (seppure labilmente) da J. Von Schlosser⁵⁷ al quale è parso possibile di identificare con Antonio Baboccio il misterioso maestro « Gusmin » di cui il Ghiberti narra la vita e celebra la bravura, nei suoi Commentari. Tale ipotesi è evidentemente fantasiosa e infondata; il problema di Gusmin è stato meglio chiarito da R. Krauthemier⁵⁸, il quale ha indicato come le sue opere, di cui Ghiberti possedeva qualche calco, dovevano essere tipici prodotti della cultura franco fiamminga immediatamente precedente Claus Sluter. Tuttavia il fatto che sia sembrato possibile identificare con Baboccio lo stesso scultore per cui è stato fatto il nome dello Sluter o di altri artisti franco-fiamminghi, a lui poco anteriori, è significativo per sottolineare quanto profondi siano nelle sue sculture i rapporti con le forme della cultura tardo gotica.

Abbiamo così indicato tutti gli apporti culturali che si rivelano nelle opere di Baboccio; dalle forme borgognoni con le quali era venuto in contatto nella prima formazione (dalle quali egli deriva la tecnica chiaroscurale e il caratteristico realismo) agli elementi del gotico progredito, attinti dall'esperienza milanese e all'influsso di altre suggestioni esotiche che spiegano il tono da romanzo cavalleresco delle ultime composizioni; ma vogliamo anche indicare come tutti questi motivi si innestino in un sostrato individuale, sempre presente, che rappresenta la più intima essenza delle opere, per cui esse si potrebbero sempre distinguere da quelle di altri artisti partecipi di quella stessa cultura.

Il De Rinaldis parlando del sepolcro di Agnese e Clemeza d'Angiò dice del suo autore: « Egli dovette essere uno di quei marmorari della provincia romana che precedettero di poco o accompagnarono il Baboccio a Napoli. Tra essi il Baboccio ebbe più larga fama e durevole ricordo per l'importanza delle opere che gli furono allogate e per la consuetudine che egli ebbe di incidere il suo nome nei marmi delle sue sculture ». Ci sembra invece che se il nome di A. Baboccio è giunto

⁵⁷ J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis denkwürdigkeiten*, in « Kunstgeschichtliche Jahrbuch », IV, 1910, p. 145 sgg.

⁵⁸ R. KRAUTHEMIER, *Ghiberti and Master Gusmin*, in « Art Bulletin », XXIX, 1947.

fino a noi, non è solo perchè egli lo incise sulla pietra, ma perchè insieme a quello ha saputo lasciare sulla materia corrottile qualcosa della propria vita più profonda e incorruttibile; a ogni sua immagine, dal pellegrino storpio del sepolcro Vulcano ai vibranti Angioli musici, dai rozzi contadini del portale messinese ai guerrieri dalle splendide armature, egli ha donato un po' della propria vita: ciò rappresenta anche il limite del suo incontro col gotico d'oltralpe (giacchè è per questa vitalità densa e terrena, che le sue figure non si risolvono mai — come avviene appunto nell'arte gotica più progredita — in pura decorazione) ed il suo inserirsi invece nella corrente del naturalismo realistico del '400 italiano; non è senza significato che un critico quale Schultz⁵⁹ abbia notato come l'Arcangelo sulla cuspide del Duomo napoletano ricordi il S. Giorgio di Donatello.

Nel firmamento dell'arte lo scultore di Piperno è certo fra gli astri minori: ma come tutti i veri astri, immensi o piccoli che siano, brilla di luce propria.

V. OPERE ATTRIBUITE.

Esaminando le opere documentate di Baboccio abbiamo incluso fra esse alcune, come il portale di Messina e il sepolcro di Agnese e Clemenza D'Angiò, la cui attribuzione — pur non essendo testimoniata da alcun documento — appare evidente, ed infatti è stata accettata dalla maggior parte dei critici. Anche per il portale della cappella Pappacoda, la paternità di Baboccio ci sembra di indiscutibile evidenza; ci soffermiamo però a trattarne a parte giacchè, riguardo a questa opera, si registra qualche più energico dissenso della critica.

Ad attribuirle a Baboccio è stato per primo il De Dominici. L'attribuzione è stata seguita dal Filangeri e dal Burchardt; il Celano invece vi si è opposto notando fra questo e quello del Duomo un diverso stile nelle figure « assai tozze nel Duomo, qui poco meno che svelte »⁶⁰, e attribuendolo al Cic-

⁵⁹ W. SCHULTZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1870, III, p. 19.

⁶⁰ C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1856, vol. II, p. 89.

cione, ritenuto l'autore del sepolcro di Re Ladislao, per la concordanza che gli sembrò di riscontrare fra i due lavori. Ma più che l'opinione del Celano ha influito nel far sorgere dei dubbi su questa attribuzione lo scritto di N. Del Pezzo⁶¹ al punto che un critico, nel recensire lo studio del Fraschetti sui sepolcri angioini, pone fra gli errori riscontrati l'attribuzione a Baboccio del portale Pappacoda, notando: « A questo artista non si può attribuire — dopo lo studio che ne ha fatto il De Pezzo — la porta di S. Giovanni dei Pappacoda ». In realtà le argomentazioni del Del Pezzo, sia di carattere estetico che storico, sono infondate; quanto alle prime egli nota che in quest'opera viene meno l'armonia di proporzioni che rende il gotico del Duomo « raffinato, quasi fiorentino », e che anche nei particolari è notevole l'inferiorità. Ma la differenza notata, si spiega invece tenendo presente come nel Duomo Baboccio abbia solo completato il portale i cui principali elementi architettonici erano già stati eseguiti da un seguace di Nicola Pisano. Se esaminiamo infatti il portale di Messina, vediamo in esso anche la parte inferiore ricca e movimentata dagli sganci a sottili colonne e dalle colonne tortili, simili a quelle del portale Pappacoda, che solo in ciò, per quanto riguarda la struttura generale, differisce da quello della Cattedrale. Nelle sue sculture è invece più difficile riscontrare alcuno di quegli elementi che in diverse statue del Duomo napoletano e di Messina, si collegavano ancora al fondo romanico della formazione dello scultore; nella decorazione ancor più minuta, che lo rende quasi simile a un gigantesco scrigno lavorato, e nella gotica animazione delle figure, esso riflette le ultime esperienze dell'artista.

Altre opere sono state aggiunte al catalogo di Baboccio, la cui attribuzione è però alquanto discutibile, come il Sepolcro del Cardinale Minutolo, quello del C. Francesco Carbone, il palazzo Penna.

L'attribuzione della tomba del C. Arrigo Minutolo, dopo le affermazioni in proposito del De Dominici, è stata seguita da molti, quali il Celano⁶², il Loreto⁶³, il De La Ville sur

⁶¹ N. DEL PEZZO, *La cappella dei Pappacoda*, in « Napoli Nobilissima », vol. VII, 1898, p. 18.

⁶² C. CELANO, op. cit., vol. II, p. 155.

⁶³ LORETO, *Guida per la Cattedrale di Napoli*, Napoli, 1849.

Yllon ⁶⁴. Il monumento, iniziato con ogni probabilità nel 1402, come indica un documento citato dal Frascchetti ⁶⁵, è fra i più ricchi e pittoreschi del tempo; il baldacchino piramidale che lo ricopre è sostenuto da colonne a spirale, con vivaci bassorilievi a foglie, grappoli, uccelli ed altri animaletti. Altre colonne a spirale, e sul davanti, le statue delle Virtù, sostengono l'arca; al centro del sarcofago è scolpita una insolita figurazione del presepio. Il De La Ville nota che: « Tutte le sculture di questo monumento sono rozze, ma piene di energia e di forza secondo lo stile del Baboccio che le scolpì »; ma noi ci associamo al Frascchetti, al De Rinaldis e al Ferrari, nel ritenere che in quest'opera non vi sia alcuna traccia della mano dello scultore. Essa tuttavia, per il tipo delle decorazioni e diversità delle statue, indica di essere stata eseguita, con ogni probabilità, da marmorari della sua stessa scuola che lo avevano preceduto a Napoli. Così pure nel sepolcro del Cardinale Carbone, del 1405, troviamo qualche analogia con i monumenti di Baboccio solo per gli elementi decorativi, ma nessuna delle sue sculture riflette la maniera incisiva, la vitalità delle immagini di Baboccio. Soltanto in una delle sue opere, e cioè nel bassorilievo del sepolcro Penna, accanto alle figure tormentate da linee spezzate, ed espressionisticamente agitate, troviamo a destra una figura di sacerdote che nel panneggio più semplice della tunica ricadente in liscie scanalature, e nei piani altrettanto levigati del viso, ricorda quelle del bassorilievo frontale nel sepolcro Carbone. Non può quindi escludersi che l'opera sia di un marmorario che in seguito ha collaborato nella bottega di Baboccio.

Il palazzo Penna è stato attribuito allo scultore dal Catalani ⁶⁶ e dal Celano ⁶⁷; esso fu fatto erigere dai segretari del Re Ladislao, Antonio e Onofrio nel 1406, come indica l'iscrizione incisa in una targa sul portale. È una delle più belle costruzioni durazzesche, di cui presenta il caratteristico arco ribassato, circoscritto da una semplice cornice rettangolare a gomiti rientranti. Benchè ricordi in qualche elemento la deco-

⁶⁴ L. DE LA VILLE SUR YLLON, *La Cappella Minutolo*, in « Napoli Nobilissima », vol. IV, p. 103.

⁶⁵ op. cit.

⁶⁶ L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1845, p. 5.

⁶⁷ C. CELANO, op. cit., Vol. II, p. 132.

razione caratteristica del Baboccio, come ad esempio nel lungo nastro che si snoda nella faccia interna del portale, ci sembra tuttavia esprimere nel complesso una sensibilità diversa da quella dello scultore.

Riteniamo invece che si possa ascrivere con molta probabilità a Baboccio la lastra marmorea, indicata dal Ferrari ⁶⁸, che si trova murata in una parete del chiostro della Chiesa del Carmine Maggiore a Napoli. In essa è un bassorilievo con al centro la Vergine col Bambino ed ai lati alcuni Santi che le presentano figure di devoti inginocchiati. Il rilievo reca i segni del suo energico scalpello che anima le figure in movenze realistiche; la composizione non è però affollata come nei bassorilievi di Salerno e del sepolcro Aldemoresco.

Pensiamo quindi che questo frammento potrebbe porsi fra le sculture del Duomo e il monumento della Regina Margherita.

M. GIOVANNA RIMINI

⁶⁸ op. cit., pag. 22.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

INFLUSSI OVIDIANI NELLA « DIVINA COMMEDIA » *

Ovidio, nelle *Metamorfosi*, favoleggiò di alcuni viaggi oltremontani, suggeriti dalla mitologia, e descrisse la discesa all'Ade di Orfeo (*Met.* X, 11 sgg.) e di Giunone (*Met.* IV, 447-480), e l'impresa infernale di Ercole (*Met.* VII, 409-15).

Non è lecito sostenere che Dante possa essere stato sollecitato all'alta concezione del suo viaggio oltremontano da queste descrizioni, quando egli aveva presente il VI dell'*Eneide*, che gli forniva, per concretezza di stile e per efficacia di rappresentazione, l'esempio più completo di una coerente descrizione dell'oltretomba.

Gli episodi ovidiani hanno senza dubbio, in paragone con la descrizione coerentissima di Virgilio, un valore assolutamente marginale per quel che riguarda la concezione complessiva del viaggio dantesco: tuttavia essi sono degni di attenzione e, per certi aspetti e particolari notazioni, risultano fecondi di interessanti rilievi. Infatti, soprattutto nella descrizione della discesa di Giunone all'Ade, per le figurazioni di Cerbero e delle Furie e, in generale, per l'atmosfera di silenzio, di tenebra e di orrore che circonda l'abisso, si trovano spunti e motivi efficaci che Dante senza dubbio tenne presenti accanto e oltre quelli che gli venivano da Virgilio.

* * *

Custode del terzo cerchio, Dante pone Cerbero, il cane dalle tre teste di cui parlò la mitologia. La creazione del mostro — che è cosa originalissima — risente dei Cerberi del classico Averno, soprattutto di quelli di Virgilio e Ovidio.

* Questo articolo riproduce una parte della tesi di laurea da me svolta sotto la guida del prof. CARLO GRABHER: sento vivissimo il dovere di esprimere ancora la mia profonda gratitudine per la benevola attenzione con cui Egli volle sempre seguire il mio lavoro, che tanto deve al suo prezioso insegnamento. M. S.

I versi delle *Metamorfosi* ci presentano una « figura appena di scorcio »¹, ma è doveroso notare che quello scorcio ha un particolare risalto:

Quo simul intravit sacroque a corpore pressum
Ingemuit limen, tria Cerberus extulit ora
Et tres latratus semel edidit;.... (Met. IV. 449-51)

All'entrare di Giunone attraverso la soglia infernale, che cigola come in un gemito, si stacca improvvisa e paurosa la figura del mostro dalle tre teste, nella sua piena funzione di guardiano dell'Ade. La prontezza con cui si sollevano le tre bocche, da cui prorompono tre latrati, ha un carattere chiarissimo di opposizione e di resistenza. È per questo che i versi:

. tria Cerberus extulit ora
et tres latratus semel edidit

pur così simili, nella lettera, al dantesco:

con tre gole caninamente latra (Inf. VI. 14)

come è stato notato, tra gli altri, dal Poletto², appaiono anche molto vicini per lo spirito alla rappresentazione che Dante fa della rabbia di Cerbero:

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne.

Nel Cerbero di Ovidio, che « tria... extulit ora », non appena Giunone calca la soglia di Averno³, il poeta trovava dunque la espressione di una forza che si oppone tenace e di una resistenza che, di volta in volta, si ripete immancabile e pronta. Nell'improvvisa resistenza del cane trifauce, brevemente descritta da Ovidio, c'è un interessante spunto per l'ira bramosa, irrequieta, pronta del Cerbero dantesco. Anche in Virgilio (*Aen.* VI, 417-23) il mostruoso cane « tria guttura pandens », vuole resistere ed opporsi all'entrata della Sibilla che accompagna Enea, ma il particolare della

¹ I. DEL LUNGO, *Il Canto VI dell'Inferno* (Lecture dantesche, a cura di G. GETTO), Firenze, Sansoni, 1955, pag. 96.

² *La Divina Commedia di Dante Alighieri, con commento di G. POLETTI*, Roma, 1894, Vol. I, pag. 124, n. 13-15.

³ Il Cerbero di Dante apre le bocche e mostra le sanne, quando scorge i poeti.

opposizione risalta con maggiore vivacità ed immediatezza dai versi di Ovidio già esaminati e che, certamente, Dante ricordò.

In un altro punto delle *Metamorfosi* è descritta la lotta sostenuta da Ercole contro Cerbero:

. . . . specus est tenebroso caecus hiatu,
Est via declivis, per quam Tirynthius heros
Restantem contraque diem radiosque *micantes*
Obliquantem *oculos* nexis adamante catenis
Cerberon adtraxit, rabida qui concitus ira
Implevit pariter ternis latratibus auras
Et sparsit virides spumis albetibus agros. (Met. VII. 409-15).

Il passo è interessante per la nuova e più mosca figurazione di Cerbero, osservato nella sua bestiale ed irosa eccitazione, destinata a soccombere ad una forza superiore. L'immagine fondamentale è quella del mostro incatenato, che torce, nella sua ira rabbiosa, gli occhi sfavillanti. Ed è, questo, un particolare notevole, che Dante non trovava in nessun'altra descrizione di Cerbero ⁴ e che può esser confluito nella creazione della « fiera crudele e diversa »:

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spiriti, scuoa e disquatra. (Inf. VI. 16-18)

Dante ha fatto di Cerbero un demonio; tra i particolari demoniaci senza dubbio il più efficace è il bagliore vermiglio degli occhi. Una forte suggestione dovette esercitare sulla fantasia di Dante il ricordo dei « *micantes... oculos* » del Cerbero ovidiano, colto in dinamica pienezza di movimento.

⁴ A questo scopo ho attentamente esaminato *tutte* le opere dei poeti latini che Dante sicuramente conobbe (Virgilio, Orazio, Lucano, Stazio); ma non ho trovato alcun particolare riguardante gli occhi di Cerbero.

Soltanto il *Culex* mi ha presentato questi interessantissimi versi:

Cerberus et diris flagrant latratibus ora,
anguibus hinc atque hinc horrent cui colla reflexis,
sanguineique micant ardorem luminis orbes. (220-22)

Forse quel « *sanguinei orbes* » non andrebbe sottovalutato. L'opinione quasi generale degli studiosi è che Dante non conoscesse l'*Appendix* virgiliana. Il Proto, molto prudentemente, ammette la possibilità di una conoscenza diretta dell'*Appendix* da parte di Dante, in base a due soli luoghi del *Culex* (cui si aggiungerebbe ora questo riscontro da me casualmente fatto). Tuttavia s'intende che, senza aver condotto prima un esame attento dell'operetta, non è possibile, nonché giungere ad una qualsiasi conclusione, azzardare semplicemente un'ipotesi.

Maggiore interesse presenta l'esame delle Furie dantesche, messe a confronto con la descrizione di Ovidio nell'episodio della discesa di Giunone all'Ade:

E altro disse, ma non l'ho a mente;
 però che l'occhio m'avea tutto tratto
 ver l'alta torre a la cima rovente,
 dove in un punto *furon dritte* ratto
 tre furie infernal di *sangue tinte*,
 che membra femminine avieno e atto,
 e con *idre* verdissime *eran cinte*;
serpentelli e ceraste avean per *crine*,
 onde le fiere tempie erano avvinte. (Inf. IX. 34-42)

Questi sono i versi di Ovidio che più direttamente riguardano le Furie:

. illa⁵ sorores
 Nocte vocat genitas, grave et implacabile numen:
 Carceris ante fores clausas adamante sedebant
 Deque suis atros pectebant crinibus angues;
 Quam simul agnorunt inter caliginis umbras,
Surrexere deae (Met. IV. 451-56)

 Tisiphone canos ut erat turbata capillos
 Movit et obstantes reiecit ab ore colubras (Met. IV. 474-75)

 Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit
 Inportuna facem fluidoque cruore rubentem
 Luditur pallam tortoque *incipitur angue* (Met. IV. 481-83).

A proposito delle Furie dantesche, dice il Marcazzan: « Non c'è dubbio che sul Poeta abbia agito la suggestione delle stesse fonti mitologiche dalle quali trasse i tanti mostri che popolano il suo Inferno: Virgilio in primo luogo, Ovidio, Stazio, gli echi molteplici trasfusi nella poesia latina dal mito più tremendo e più severo a cui abbia dato vita la fantasia dei Greci. Non c'è particolare di cui Dante si valga per dar rilievo alla sua immaginazione che non possa su queste fonti essere esattamente controllato »⁶.

Ed è estremamente interessante vedere come uno spunto, un particolare, un accenno operino e confluiscano, per vie diverse, nella fantasia del poeta, che rielaborando, non fa che creare ex novo.

⁵ Giunone, discesa all'Ade, per invocare l'aiuto delle Furie punitrici e vendicarsi di Atamante.

⁶ M. MARCAZZAN, *Il Canto IX dell'Inferno* (Lecture dantesche, cit.), pag. 162-63

La rappresentazione ovidiana delle Furie, che balzano in piedi non appena riconoscono Giunone,

Quam simul agnorunt inter caliginis umbras
Surrexere deae ,

anche per effetto della repentina ed istantanea descrizione che Ovidio ne fa, dovette costituire senz'altro uno spunto ed una suggestione di grande portata per i versi danteschi:

dove in un punto *furon dritte* ratto
tre furie infernal

L'ovidiano *surrexere deae*, così balzante all'inizio del verso, agisce profondamente sulla concezione del primo apparire ed atteggiarsi delle Furie, che, improvvisi e concordi, nello stesso momento e con la stessa prontezza « *furon dritte ratto* », in tutto l'orrore del loro aspetto, sulla sommità della torre rovente.

La visione del sangue di cui è bagnata la face e rosseggiante il mantello di Tesifone, ritorna nell'aspetto delle Furie dantesche « di sangue tinte ». Dante subito dopo dice che le Furie « con *idre* verdissime eran *cinte* »; Ovidio ha di Tesifone: « *tortoque incingitur angue* ». Il particolare ovidiano del serpente che cinge alla vita Tesifone, ritorna in Dante con un'aggiunta coloristica. Ancora: le feroci Erine « serpentelli e ceraste avean per crine », e Ovidio, all'inizio, così presenta le tre « *sorores* »:

Deque suis atros pectebant crinibus angues,

mentre in un altro punto delle *Metamorfosi* le Furie sono dette genericamente « *atro crinitae angue sorores* » ⁷.

In conclusione, il drizzarsi improvviso delle Furie, il sangue di cui sono stillanti la fiaccola e la veste di Tesifone, le serpi che ne cingono la vita e ne avvincono il capo, sono le immagini che balzano vive dal testo ovidiano e ritornano trasfigurate, in una concezione unitaria e coerente, nelle terzine dantesche.

Interessante, a questo proposito, l'opinione del Proto, il quale in una serie di articoli pubblicati sulla rivista « *Atene e Roma* », esamina i rapporti e i legami della cultura di Dante con quella dei poeti latini. Egli, a proposito delle Furie dantesche, « senza voler

⁷ Particolari consimili si trovano anche in Virgilio (*Aen.*, VI, *passim*).

disconoscere l'importanza del riscontro ovidiano »⁸, osserva che Dante in un altro luogo virgiliano trovava riunite, *sulle porte di Dite, le tre sorelle*, dee della vendetta, con un particolare interessante: quello del terrore che incute ai mortali la loro vista. Ecco il passo di Virgilio citato dal Proto:

Dicuntur geminae pestes cognomine Dirae,
 quas et Tartareum Nox intempesta Megaeram
 uno eodemque tulit partu, paribusque revinxit
 serpentum spiris ventosasque addidit alas.
 Hae Iovis ad solium saevique in limine regis
 adparent acuuntque metum mortalibus aegris,
 si quando letum horrificum morbosque deum rex
 molitur, meritas aut bello territat urbes. (*Aen.*, XII, 845 sgg.)

Ma, a parte il fatto che anche dal testo di Ovidio risulta chiaramente la funzione assunta dalla Furia, di spaventare e render furiosi Atamante e la sposa⁹, non sembra ragionevole portare in campo il luogo virgiliano, dato che in esso non abbiamo affatto « l'apparizione delle tre Furie sulle porte di Dite ». Il Proto, leggendo forse un po' troppo frettolosamente, non ha badato ad un fatto: le Furie che « adparent » non sono tre, ma due e non sono « disposte » sulle porte di Dite, ma « Iovis ad solium », presso il trono di Giove. Dunque, dal momento che i particolari virgiliani su cui il Proto si basa, (senz'altro significativi, se reali) sono invece una svista, non resta che riesaminare più attentamente il luogo di Ovidio e concludere che la sua importanza e il suo peso non vanno assolutamente trascurati.

Si capisce che con questo non si vuole sottovalutare l'apporto di altri interessantissimi passi virgiliani nella creazione dantesca delle Furie. Nel libro VI dell'*Eneide* infatti, si trovano, come è noto, diversi punti importanti¹⁰, che senza dubbio costituirono per Dante una notevole suggestione. Tutti i particolari virgiliani, notevolissimi anche se sparsi, noi troviamo riuniti nella descrizione ovidiana già esaminata, che esercitò un innegabile influsso sulle terzine dantesche, non meno dei passi dell'*Eneide*, specie per quel che riguarda l'improvviso apparire ed atteggiarsi delle Furie.

Interessante la figura di Nesso, quale ci appare dai versi del libro IX delle *Metamorfosi*; interessante in quanto essa ci permette di riscontrare un influsso puntuale.

⁸ E. PROTO, *Dante e i poeti latini*, in « Atene e Roma », XI, (1908), pag. 38.

⁹ Ov. *Met.*, IV, 488-94; 506-7.

¹⁰ Cfr. *Aen.* VI, 280-81; 571-72; 605 e sgg.

Dice il Moore in proposito: « The several points of correspondence with Ovid, Met. IX.11.101 seqq., leave little doubt that Dante had this passage in his mind, and probably before his eyes »¹¹. Le parole di Virgilio:

. « Quegli é Nesso,
che morì per la bella Deianira
e fe' di sé la vendetta elli stesso » (Inf. XII. 67-69)

mostrano infatti che Dante aveva presente l'episodio del ratto di Deianira e della morte di Nesso, ampiamente descritto nelle *Metamorfosi*.

Da quel racconto egli prende l'immagine della « bella Deianira »:

Deianira pulcherrima virgo (Met. IX. 9)

della morte del Centauro:

At te, Nesse ferox, eiusdem virginis ardor
Perdiderat volucris traiectionem terga sagitta. (Met. IX. 101-2)

e della vendetta che egli fece di se stesso:

Neque enim moriemur inulti (ibidem, 131)

Il Renucci osserva: « Les correspondances de détail sont frappantes: Ovide qualifiait Nessus de *ferox* et c'est bien tel qu'il apparaît d'abord aux deux voyageurs »¹².

Dai versi ovidiani si ricava anche una bella figurazione della forza fisica e dell'agile velocità del Centauro:

Nessus adit membrisque valens scitusque vadorum
.
. « Quo te fiducia » clamat
« Vana pedum, violente, rapit? tibi, Nesse biformis,
Dicimus, » (Met. IX. 108; 120-22)

che non dovette essere senza efficacia per la dantesca concezione della « grandezza » e imponentza fisica di Chirone e di Nesso¹³ e per quella loro caratteristica di « fiere snelle », cioè veloci ed agili¹⁴.

¹¹ E. MOORE, *Studies in Dante. Scripture and classical authors in Dante*, first series, Oxford, Clarendon Press, 1896, pag. 213-14.

¹² P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, pag. 179, n. 601.

¹³ L'aggettivo « gran », riferito a Chirone (Inf. XII, 71, 104) ha però anche un valore morale, come è stato notato da molti critici.

¹⁴ La parola « snelle » conserva qui il suo doppio significato.

Inoltre, come hanno già notato il Moore ¹⁵ e il Torracca ¹⁶, l'appellativo ovidiano « scitus vadorum » ebbe una sua influenza nella scelta operata da Dante tra tutti i Centauri. Nesso, non a caso, traghettava i poeti lungo il fiume bollente di Flegetonte.

Dalla dovizia di particolari di cui è ricco l'episodio ovidiano, Dante trasceglie quel che più gli interessa e coglie solo qualche tratto, qualche aggettivo, ma proprio quello che vale a presentarci validamente una figura, a creare un ambiente, a far rivivere efficacemente una situazione.

Oltrepassato sulla groppa di Nesso il fiume Flegetonte, ribollente di vermiglio sangue, il poeta entra nel secondo girone del cerchio dei violenti. Egli si inoltra per una selva, paurosa e fosca, il cui orrore è accresciuto dalla consapevolezza che Dante vien via via assumendo che in ciascuna delle piante che formano la selva, si celi un'anima. La più strana ed inconcepibile metamorfosi, la più terribile, secondo la cristiana concezione di Dante, che vede l'uomo come una inscindibile unità anima-corpo, è attuata nei riguardi dei suicidi, che nella maniera più violenta e palese quella unità vollero negare o comunque intesero spregiare. Di metamorfosi di uomini in pianta sono moltissimi gli esempi nel poema ovidiano. Dante, come hanno notato il D'Ovidio e lo Spitzer, fu ispirato non solo da Virgilio ma anche da Ovidio. Da un esame attento e approfondito delle caratteristiche della metamorfosi in Ovidio e in Dante risulta quanto « sostanziale » sia la differenza; di conseguenza si precisa e ribadisce l'originalità assoluta della creazione dantesca, che fonde in maniera unitaria i prestiti dai classici e ci dà « qualcosa che era sconosciuto tanto a Ovidio quanto a Virgilio » ¹⁷.

La novità è infatti, oltre e piuttosto che nei particolari del procedimento e del prodotto della metamorfosi, nello spirito che la informa.

La concentrata angoscia da cui è pervasa tutta l'atmosfera del XIII canto dell'*Inferno*, l'orrore della selva, il peso che acquista lo strazio procurato alle piante in cui sono « incarcerate » le anime, son tutte cose assai lontane dalle descrizioni di Ovidio, anche se da queste Dante trasse qualche spunto.

Mentre il poeta sente più intenso il bisogno di « campar » dai luoghi bui in cui si trova e più vivo il desiderio di « riveder le belle

¹⁵ E. MOORE, op. cit., pag. 214.

¹⁶ F. TORRACA, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano-Roma, Alighieri, Segati e C., 1915, (terza ed.), pag. 88, n. 98.

¹⁷ L. SPITZER, *Il Canto XIII dell'Inferno (Lecture dantesche, cit.)* pag. 224.

stelle » in un'ansia umanissima di liberazione e di salvezza, l'atmosfera infernale si fa più cupa e paurosa. L'oscura e minacciosa profondità di un baratro e la mostruosa presenza di Gerione, sozza « immagine di froda », aumentano lo sgomento di Dante, che, sospeso nel vuoto di un'abissale profondità, senza nulla scorgere se non l'orrido aspetto della « fera » ripugnante, sulle cui « spallacce » si effettua la pericolosa discesa nel baratro, è preso dalla paura:

Maggior paura non credo che fosse
 quando Fetòn abbandonò li freni,
 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
 né quando Icaro misero le reni
 sentì spennar per la scaldata cera,
 gridando il padre a lui « Mala via tieni! »;
 che fu la mia, quando vidi ch'i'era
 ne l'aere d'ogni parte, e vidi spenta
 ogni veduta fuor che de la fera (Inf. XVII. 106-14)

Il poeta sente di poter paragonare il proprio sgomento a quello di due personaggi della mitologia: Fetonte e Icaro. Il classico richiamo ai due sfortunati volatori lumeggia bene lo stato d'animo di Dante, che è paurosamente immerso e sospeso nel vuoto abisso infernale. La tragica vicenda dei due temerari giovani è ampiamente descritta da Ovidio, con l'abbondanza e la piacevole facilità che sono una caratteristica de'la sua arte, nelle *Metamorfosi*: da qui appunto Dante trae ispirazione e attinge alcune immagini.

Della trista avventura del figlio del Sole, su cui Ovidio intrattiene i suoi lettori per circa 300 versi, Dante coglie il momento più tragico: quello in cui « Fetòn abbandonò li freni »:

Mentis inops gelida formidine lora remisit (Met. II. 200)

Le funeste conseguenze di questo abbandono delle briglie, danno materia ad Ovidio per una lunga descrizione di monti incendiati, di terre bruciate, di fiumi disseccati, di spaventosa desolazione.

Dante concentra sinteticamente tutte queste immagini in un verso:

per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse

dandoci una visione efficacissima dell'universo avvampato e bruciato dai raggi solari: il poeta dice però « si cosse », con fortissima immagine. L'inciso « come pare ancor » sottolinea la stupita con-

statazione di un effetto che, ancora dopo tanto tempo, è visibile in una parte del cielo e al tempo stesso serve a distaccare e mettere in pieno risalto, alla fine del verso, l'infocata immagine: « si cosse ».

In seguito Dante dirà:

Io sentía già da la man destra il gorgo
 far sotto noi un orribile scroscio,
 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.
 Allor fu' io più timido a lo scroscio,
 però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
 ond'io tremando tutto mi raccosco. (Inf. XVII. 118-23)

L'atto di guardar giù nell'abisso, lo scorgervi fuochi e il tremito da cui il poeta si sente preso, sono ancora suggestioni dell'episodio di Fetonte, che, per diversi intenti e nuova soluzione di poesia, acquistano in Dante una loro profonda originalità:

Ut vero summo dispexit ad aethere terras
 Infelix Phaëthon penitus penitusque patentis,
 Palluit et subito genua intremuere timore,
 Suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae (Met. II. 178-81)

 Tum vero Phaëthon cunctis e partibus orbem
 Adspicit accensum (ibidem, 227-28)

Il « principio del secondo di Metamorfoseos », che il poeta mostra di conoscere anche in un luogo del *Convivio*¹⁸, fu dunque particolarmente fecondo di spunti per Dante¹⁹.

Ma una rappresentazione più viva e drammatica egli seppe darci della tragedia di Icaro. Anche per questo richiamo, è utile ricorrere ai versi di Ovidio. L'episodio ovidiano è una pittura delicata e affettuosa nella pietà con cui il poeta descrive la triste fine del giovinetto Icaro, che, a detta del Venturi, gli ispirò « versi stupendi »²⁰:

¹⁸ *Conv.* II, XIV, 6.

¹⁹ Lo Steiner nota un'altra interessante coincidenza: Fetonte « si credette minacciato dalle braccia inarcate dello scorpione, come Dante qui dalla forcuta punta di Gerione ». (*La Divina Commedia*, commentata da C. STEINER, Torino, Paravia, 1921, pag. 165, n. 106-107).

²⁰ L. VENTURI, *Le similitudini dantesche*, Firenze, Sansoni, 1874, pag. 347.

. Rapidi et vicinia solis
 Mollit odoratas, pennarum vincula, ceras.
 Tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos
 Remigioque carens non ullas percipit auras,
 Oraque caerulea patrum clamantia nomen
 Excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.
 At pater infelix nec iam pater « Icare », dixit,
 « Icare », dixit « ubi es? qua te regione requiram? »
 « Icare » dicebat: pennas adspexit in undis (Met. VIII. 225-33)

Questi versi, certo tra le cose più belle di Ovidio, Dante aveva presenti per il suo richiamo ad Icaro. Riferendosi ai due « quadri mitologici » di Fetonte e Icaro dice il Getto: « Nella poetica di Dante essi vogliono avere il valore non di sviluppate azioni liriche ma di operazioni rapide della memoria, che s'appoggia a entità poetiche già attuate (nel testo di Ovidio, appunto), sicché la loro sottile poesia non può essere quella di Fetonte o di Icaro, della loro diretta vicenda, come protagonisti di una determinata storia, come immediata drammatica realtà, secondo pretenderebbero alcuni esegeti, ma quella unicamente della loro mediata realtà culturale, come suggestione vaga di un evento favoloso rimasto nella memoria, come reminiscenza della lettura di un testo fondamentale quale era in effetti il libro ovidiano » ²¹.

Ma raramente in Dante le reminiscenze di lettura restano soltanto tali. Egli vede Icaro in maniera diversa da Ovidio, fermandosi solo su alcune immagini, che acquistano una forza particolare e un nuovo significato. Ovidio sente e coglie la disperazione di Dedalo, che egli chiama « infelix »; Dante trasferisce l'attributo al giovinetto, con un forte risalto e approfondimento della figura: la posposizione dell'aggettivo fa sentire infatti accentuata la tristezza della sorte dell'infelice fanciullo. Quanto alla parola « misero » essa, a detta del Torraca, « introduce un senso di compassione nel racconto, e fa così singolare impressione dopo l'altra parola sdrucchiola di suono poco diverso » ²², ma riferita ad Icaro si colora di un altro significato: Icaro è « misero » anche nel senso di « sciagurato », per non aver tenuto a mente le osservazioni del padre. La sfumatura di significato non intacca il sentimento fondamentale, che è quello della grande pietà con cui è sentito dal poeta il dramma del giovane. L'accorato e patetico richiamo di Dedalo che si trova in Ovidio,

²¹ G. GETTO, *Il Canto XVII dell'Inferno*, in *Lecture Dantesche*, cit., pag. 325-26.

²² F. TORRACA, op. cit., pag. 130, n. 109-110.

ritorna in Dante ²³, ma si carica come di un senso di angoscia, nella terribile constatazione del padre, che prorompe in un grido: « Mala via tieni! ». Lo Scartazzini trova « più umane, più naturali le parole di ammonimento che Dante mette in bocca a Dedalo » ²⁴ rispetto a quelle ovidiane, pure così semplici ed efficaci nel ripetersi insistente (tre volte in tre versi) del nome di Icaro invocato dall'infelice padre. Non si tratta forse tanto di una maggiore « umanità » o « naturalezza » di parole, quanto piuttosto di una sostanziale diversità nella maniera di concepire la vicenda dolorosa di Icaro. È per questo che il particolare ovidiano del giovane che « nudos quatit lacertos » e « non ullas percipit auras » ritorna con un rilievo così tragico e pietoso in quel sentirsi le « reni » spennate ²⁵; è questo che dà all'affettuoso richiamo di Dedalo una forte carica di drammaticità. Ovidio svolge il suo tema in chiave elegiaca, conferendo così a tutto l'episodio un tono di estrema, delicatissima malinconia. Dante invece dà al suo Icaro uno sviluppo drammatico e tutta una concentrata gravità di tragedia, che si addice perfettamente al momento particolare in cui il poeta si trova: sulla groppa di Gerione, sospeso nel vuoto abisso infernale.

Il pauroso volo di Gerione ha fine con il dileguarsi improvviso della fiera dopo che le « persone » dei poeti sono state « discaricate » nel fondo dell'alto burrato. Il nuovo luogo in cui Dante si trova è « Malebolge ». Tra gli indovini puniti nella quarta bolgia il poeta vede molti personaggi mitologici: Anfiarao, Tiresia, Aronta, Manto. Reminiscenze di classiche letture ritornano nei versi danteschi con una loro nuova vita e con diversa drammaticità: Stazio, Ovidio, Lucano e Virgilio stesso danno molti spunti a Dante in questo luogo. Da Ovidio il poeta ricorda la trasformazione attuata in Tiresia, che « di maschio femmina divenne », per aver colpito con un bastone due serpenti in amore e il suo successivo ritorno alla primitiva forma, in seguito al ripetersi, dopo sette anni, dello stesso gesto. La figura di Tiresia, il cieco vate tebano, è ricordata dal poeta in due terzine descrittive, proprio per quell'episodio che egli trovava nel III delle *Metamorfosi*. Questo è particolarmente significativo — e presto vedremo un esempio simile nella descrizione della Fe-

²³ Il Venturi (op. cit. pag. 347) lo dice un'« affettuosa idea ovidiana ».

²⁴ G. A. SCARTAZZINI, commento alla *Divina Commedia*, Milano, Hoepli, 1922, pag. 150, n. 111.

²⁵ « Il sentì spennar, che ci tira a imaginare il terrore e l'angoscia di Icaro », nota il TORRACA (op. cit., pag. 130, n. 109-110), è cosa di Dante.

nice — come testimonianza della conoscenza che Dante ha del poeta latino, le cui mitologiche trasformazioni gli tornavano frequentemente alla memoria. Tiresia non è presentato nella sua veste di indovino, come l'etrusco vaticinatore Arunte, né come Anfiarao è colto drammaticamente nel momento della punizione. Dante nel caratterizzarlo ripensò solo ai versi di Ovidio:

Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
 Corpora serpentum baculi violaverat ictu
 Deque viro factus, mirabile, femina septem
 Egerat autumnos;
 percussis anguibus isdem
 Forma prior rediit genetivaeque venit imago. (Met. III. 324-27; 330-31)

Soppressa la vivace nota della verde selva, tralasciato il particolare della grandezza dei serpenti e della durata della trasformazione, le immagini sono concentrate, in maniera che la narrazione appare ridotta all'essenziale, senza coloriture e indugi descrittivi:

Vedi Tiresia, che mutò sembante
 quando di maschio femmina divenne,
 cangiandosi le membra tutte quante;
 e prima, poi, ribatter li convenne
 li duo serpenti avvolti, con la verga,
 che riavesse le maschili penne. (Inf. XX. 40-45)

Il Torraca, a proposito di questi versi, ha alcune acute osservazioni. « Ovid' o dice: « uomo fatto femmina », che è il nudo fatto; Dante presenta l'immagine concreta delle membra, di *tutte quante* le membra cangiate; così egli dipinge *avvolti* i serpenti, che nel testo latino « vanno insieme » ²⁶.

Quel che in Ovidio è meraviglia per l'inaudita trasformazione, in Dante acquista un ril'evò diverso; c'è « una sfumatura umiliante » ²⁷ nella visione di quest'uomo che muta completamente aspetto e che per riacquistare la primitiva forma è costretto a « ribatter » i due serpenti.

Questo non è certo in Ovidio, come non credo che nel « genitiva imago » si possa *vedere* con lo Scartazzini « la barba virile, che Dante espresse con *maschili penne* » ²⁸.

²⁶ F. TORRACA, op. cit., pag. 150, n. 40-45.

²⁷ C. GRABHER, commento alla *Divina Commedia*, Principato, 1950, vol. 1, pag. 242, n. 40-45.

²⁸ G. A. SCARTAZZINI, op. cit., pag. 175, n. 45.

L'espressione ovidiana è assolutamente generica: vuol dire « la primitiva immagine (d'uomo) »; del resto anche quella di Dante va intesa meglio, vedendo nelle « maschili penne » non la barba, cioè « la parte per il tutto », ma in senso generico « le virili sembianze ».

Come per l'accento a Tiresia, così per un'altra favolosa storia della mitologia: quella della Fenice, che rinasce dalle proprie ceneri, nella conoscenza che Dante aveva di Ovidio è da cercare il motivo della descrizione. Dopo aver rappresentato l'annientarsi e il successivo immediato ricomporsi di un ladro, per effetto del serpente che l'ha morso, « per dare più consistenza artistica alla incredibile trasformazione, Dante ricorre... »²⁹ all'esempio della Fenice:

Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi *rinasce*,
quando al *cinquecentesimo anno* appressa:
erba né biada in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lacrime e d'amomo,
e nardo e mirra son l'ultime fasce. (Inf. XXIV. 106-111)

Le due terzine richiamano direttamente un passo delle *Metamorfosi*:

.
Una est, quae reparet seque ipsa reseminet, ales:
Assyrii phoenica vocant; *non fruge neque herbis*,
Sed turis lacrimis et suco vivit amomi
Haec ubi *quinque* suae complevit saecula vitae,
Ilicis in ramis tremulaeque cacumine palmae
Unguibus et puro nidum sibi construit ore.
Quo simul ac casias et *nardi* lenis aristas
Quassaque cum fulva substravit cinnama *murra*,
Se super inponit finitque in odoribus aevum.
Inde ferunt, totidem qui vivere debeat annos,
Corpore de patrio parvum phoenica renasci. (Met. XV. 392-402).

Dante sintetizza il passo delle *Metamorfosi*, ne coglie le immagini essenziali e le riadatta, tralasciando quel che gli pare superfluo. Nel verso 107 ad esempio, come nota il Torraca, egli « unisce abbreviando due passi di Ovidio diversi e lontani »³⁰, mentre, in quello immediatamente successivo apporta una « modifica » all'accento temporale contenuto nelle *Metamorfosi* (XV, 395).

²⁹ C. GRABHER, op. cit., pag. 296, n. 106-111.

³⁰ F. TORRACA, op. cit., pag. 191, n. 107.

Questi due versi:

*erba né biada in sua vita non pasce,
ma sol d'incenso lacrime e d'amomo*

sembrano una diretta traduzione da Ovidio:

*. non fruge neque herbis,
Sed turis lacrimis et suco vivit amomi.*

Ma « in sua vita non pasce » è, come giustamente nota il Torraca³¹, « più preciso »; rende, allargando l'immagine e completando il significato, il « vivit » ovidiano: indica infatti il *vivere* attraverso l'alimentarsi (pasce).

La collocazione delle parole nei versi, con le immagini dell'erba e della biada all'inizio e l'efficacia delle due negazioni, contribuisce ad accrescere il senso del meraviglioso che caratterizza la vita dello straordinario uccello. Conservando la costruzione ovidiana, Dante sopprime però la ripetizione contenuta in « suco... amomi », e ferma la sua attenzione su quelle gocce d'incenso e d'amomo nella bellissima immagine delle lacrime, che, già in Ovidio, si sperde e si stempera proprio per effetto della ripetizione. Il verso 111 è una libera elaborazione di cinque versi ovidiani: « in un solo endecasillabo Dante raccoglie quel, che più gli importa, di cinque esametri di Ovidio »³².

Di tutto ciò che Ovidio racconta, Dante ritiene solo il ricordo del nardo e della mirra, tralasciando particolari ed aggettivi. Il poeta, con ardita immagine, chiama il nardo e la mirra « l'ultime fasce » della fenice, conservando efficacemente pur con una nuova immagine, la visione dell'uccello che finisce « in odoribus aevum », avvolto e immerso nel profumo delle essenze.

La Batard pensa che « la comparaison, tissée de souvenirs d'Ovide, peut paraître chargée de détails étrangers à la scène, mais ce luxe imaginatif correspond au moment d'arrêt contemplatif qui succède chez Dante au moment de stupeur »³³. Senza dubbio la descrizione distrae un poco il poeta; ma più che pensare ad « un momento di arresto contemplativo », sarebbe più opportuno parlare col Cosmo di « calor dell'ammirazione » e di « compiacimento della

³¹ F. TORRACA, op. cit., pag. 191, n. 109-111.

³² F. TORRACA, op. cit., pag. 191, n. 109-111.

³³ Y. BATARD, *Dante Minerve et Apollon, Les images de la Divine Comédie*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pag. 142.

descrizione »³⁴ da cui appare chiaro che Dante si sente preso nelle due terzine esaminate. Le immagini ovidiane ritornano con incredibile vivacità ed evidenza alla memoria e il poeta non le rifiuta, non le allontana, ma le rielabora, in un bisogno di esprimerle con sue parole e con nuovi accenti, forse chissà, col desiderio e il proposito di superare il suo modello. Fra poco infatti dirà:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò, sí ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte. (Inf. XXV. 97-102)

Dante non ha alcun motivo per « invidiare » il poeta latino, che in XV libri cantò le più straordinarie ed incredibili metamorfosi; egli tuttavia ne riconosce implicitamente e indirettamente l'eccellenza dell'arte e dello stile. La suggestione dell'episodio ovidiano è viva e alcuni suoi tratti sono perfettamente riconoscibili, anche se armonicamente fusi nella nuova e coerentissima creazione del Poeta. In questa terzina:

Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver *due figure miste*
in *una faccia*, ov'eran due perduti (Inf. XXV. 70-72)

c'è una chiara eco dei versi di Ovidio:

. nam *mixta* duorum
Corpora iunguntur *faciesque* inducitur illis
Una (Met. IV. 373-75)

Dante continua la descrizione dell'inaudita trasformazione:

Ogni primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gío con lento passo. (Inf. XXV, 76-78)

Senza dubbio qui « l'italiano di Dante vince in brevità il latino di Ovidio, e non è meno chiaro »³⁵:

³⁴ U. COSMO, *Il Canto XXIV dell'Inferno*, in *Lecture Dantesche*, cit. pag. 455.

³⁵ F. TORRACA, op. cit., pag. 199, n. 76-78.

Sic, ubi complexu coierunt membra tenaci,
 Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici
 Nec puer ut possit, *neutrumque* et utrumque *videtur*. (Met. IV. 377-79)

Come risulta dal confronto dei versi, Dante prese dal poeta latino, come dice il Rossi, soltanto « le linee schematiche » dell'episodio, rielaborando e trasformando potentemente. Quel che in Ovidio è descrizione varia, che si va arricchendo man mano di colori e precisando di sempre nuovi tratti, in Dante assume una decisa e profonda nota drammatica. Le parole si scandiscono, colme d'angoscia: « in una faccia, ov'eran due perduti », nella stupefatta e pensosissima osservazione « dell'annientamento di due umanità, visto nella faccia, dove è l'espressione dell'anima » e dello « smarrirsi della personalità umana nel brutto » ³⁶.

In un altro punto dello stesso Canto, Dante sviluppa ancora, riadattandoli, alcuni particolari ovidiani del IV libro delle *Metamorfosi*, riguardanti la trasformazione di Cadmo in serpente:

Le gambe con le cosce seco stesse
 s'appiccar sí, che 'n poco la giuntura
 non facea segno alcun che si paresse.
 Togliea la coda fessa la figura
 che si perdeva là, e la sua pelle
 si facea molle, e quella di là *dura*. (Inf. XXV. 106-11)

Ecco la descrizione ovidiana:

Dixit et, ut serpens, in longam tenditur alvum
Durataeque cuti squamas increpere sentit
Nigraque caeruleis variari corpora guttis
 In pectusque cadit pronus, *commissaque* in unum
Paulatim tereti tenuantur acumine *crura*. (Met. IV. 576-580)

Dice ancora Dante:

« la lingua, ch'avea unita e presta
 prima a parlar, *si fende*, e la foreuta
 ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.
 L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle (Inf. XXV. 133-37)

Anche qui è riconoscibile qualche tratto della descrizione ovidiana:

³⁶ V. ROSSI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Roma-Napoli, Albrighi-Segati e C., 1949, pag. 324, n. 71-72.

Ille quidem vult plura loqui, sed *lingua* repente
 In partes *est fissas* duas: nec verba loquenti
 Sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus,
Sibilat (Met. IV. 586-89)

Ovidio fornisce al poeta soltanto dei particolari; non c'è bisogno di notare che Dante se ne serve per adattarli alla sua situazione poetica e perciò li trasforma in maniera totale e profonda.

Egli stesso è consapevole dell'originalità della sua creazione; infatti Ovidio « due nature mai a fronte a fronte — non trasmutò, sí ch'amendue le forme — a cambiar lor materia fosser pronte ». È proprio questa nuova concezione che dà un significato diverso ed originalissimo ad espressioni che si trovano anche nei versi ovidiani.

Inoltre il fatto che la straordinaria metamorfosi Dante riferisca a due *anime* di dannati, conferisce alle terzine dantesche una loro peculiare gravità, a paragone dei versi delle *Metamorfosi*, in cui il dramma di Cadmo è attenuato da quella che il Rossi chiama « floridezza esuberante »³⁷ dei particolari descrittivi. In Dante invece « l'ispirazione è tutta dal di dentro, talché quegli elementi di cultura hanno una lor propria e nuova vita poetica »³⁸ ed acquistano una loro caratteristica ed inconfondibile fisionomia.

* * *

« L'ultima chiostra — di Malebolge » riserva al poeta la visione dolorosissima della persona umana, osservata in quello che essa ha, materialmente, di più misero: la malattia, il disfacimento del corpo, il marcio e il puzzo delle membra, che acquistano qui un più profondo significato in quanto specchio del perturbamento dell'anima. Ancora una volta Dante, per dar piena significazione e concretezza ai suoi fantasmi poetici, ricorre ad un esempio tratto dal mito. Lo spettacolo, in sé così orrido, che si offre al Poeta, delle carni disfatte e ammorbate, è potenziato infatti dal richiamo ad una dolente storia della mitologia, che serve a « colorire, per via di similitudine, la tristezza dello spettacolo offertogli dalla bolgia »³⁹: quella della peste, che si scatenò per l'ira di Giunone sull'isola di Egina:

³⁷ V. Rossi, op. cit., pag. 319.

³⁸ V. Rossi, op. cit., pag. 326, n. 94-102.

³⁹ V. Rossi, op. cit., pag. 381, n. 58-66.

Non credo ch'a veder maggior tristizia
 fosse in Egina il popol tutto infermo,
 quando fu l'aere sí pien di malizia,
 che li animali, infino al picciol vermo,
 cascaron tutti, e poi le genti antiche,
 secondo che i poeti hanno per fermo,
 si ristorar di seme di formiche;
 ch'era a veder per quella oscura valle
 languir li spirti per diverse biche. (Inf. XXIX. 58-66)

Dante attinge ad Ovidio, che nel settimo delle *Metamorfosi*, ampiamente descrisse il triste avvenimento. La narrazione ovidiana della peste, della morte che spopola l'isola, delle formiche trasformate in uomini e infine della nuova vita, industrie, laboriosa e ricca dell'isola, si snoda per circa duecento versi.

« Accenna Ovidio da prima alla malizia dell'aere » ⁴⁰:

Principio caelum spissa caligine terras
 Pressit et ignavos inclusit nubibus aestus,

 Letiferis calidi spirarunt aestibus austri. (Met. VII. 528-29; 532)

Continua poi la descrizione del « contagio » che « si diffonde sempre piú spaventevole » e della morte che prende indistintamente bestie e uomini, in un *languore* che s'impadronisce di tutte le cose:

Strage canum primo volucrumque oviumque bovumque
 Inque feris subiti deprensa potentia morbi.
 Concidere infelix validos miratur arator
 inter opus tauros medioque recumbere sulco;
 Lanigeris gregibus balatus dantibus aegros
 Sponte sua lanaeque cadunt et corpora tabent;
 Acer equus quondam magnaeque in pulvere famae
 Degenerat palmas veterumque oblitus honorum
 Ad praesepe gemit leto moriturus inerti;
 Non aper irasci meminit, non fidere cursu
 Cerva nec armentis incurrere fortibus ursi.
 Omnia languor habet: silvisque agrisque viisque
 Corpora foeda iacent, vitiantur odoribus auras.
 Mira loquar: non illa canes avidaeque volucres,
 Non cani tetigere lupi; dilapsa liquescunt,
 Adflatuque nocent et agunt contagia late.
 Pervenit ad miseros damno graviore colonos
 Pestis et in magnae dominatur moenibus urbis. (Met. VII. 536-53)

⁴⁰ G. SZOMBATHELY, *Dante e Ovidio*, Trieste, 1888, pag. 48.

Nella sintetica ed efficace visione del *popol tutto infermo* è concentrato, con una forte impressione di tristezza, l'effetto del terribile contagio, mentre nella tragedia della pestilenza l'uomo, prima che vengano considerate le altre creature, è messo in primo piano. L'enumerazione ovidiana degli animali colpiti dalla peste (che pure presenta una sua efficacia descrittiva), si risolve in Dante in una comprensiva espressione, « li animali... tutti », che non resta però generica, per effetto dell'affettuosa aggiunta: « infino al picciol vermo ». Ecco come Dante, da una folla di particolari ovidiani, sa districare immagini compiutissime, che, anche per effetto della collocazione delle parole nei versi, presentano una loro caratteristica naturalezza.

« Cascarón » riecheggia il « concidere » che troviamo in Ovidio ed è espressione robusta ed efficace, opportunamente scelta per rappresentare le bestie che stramazzano pesantemente al suolo, abbattute dal morbo. Però, come altre volte, il richiamo ovidiano distrae un poco il poeta, che non rinuncia a sviluppare particolari non necessari: in questo caso quello delle « genti antiche » che « si ristorar di seme di formiche »⁴¹.

A parte la sintesi operata dal poeta, che impone anche qui una rielaborazione « restringendo in due endecasillabi trentadue esametri (621-653) »⁴² di Ovidio, l'accento alle *veteres gentes*, alle *genti antiche*, torna di peso, veramente « dato di cultura »⁴³ in Dante.

Diversamente il poeta si serve della bella espressione del verso 546: « Omnia languor habet », che acquista una sua spirituale e drammatica risonanza nella visione che Dante ha nell'*oscura valle* del « languir » degli « spirti per diverse biche ». Più che per il richiamo esplicito dei versi 58-64, la descrizione della peste di Egina influì su Dante dandogli particolari spunti per la visione complessiva della bolgia: ad esempio nel « puzzo » che esce dalle « marcite membra » è una forte suggestione del verso ovidiano: « dilapsa liquescunt — adflatuque nocent », mentre quei corpi che « foeda iacent », quegli infelici che « in terra ponunt praecordia »⁴⁴ e per mancanza di forze « corpora devolvunt in humum »⁴⁵ costituiscono senza dubbio i motivi che con maggiore validità ritornano in questa terzina dantesca:

⁴¹ Della favolosa trasformazione Dante parla anche in un luogo del *Convivio* (IV, XXVII, 17).

⁴² F. TORRACA, op. cit., pag. 241, n. 58-64.

⁴³ N. SAPEGNO, *Il Canto XXIX dell'Inferno*, in *Lecture dantesche*, cit., pag. 575.

⁴⁴ Ov. *Met.*, VII, 559.

⁴⁵ Ibid., 574.

Qual sovra 'l ventre, e qual sovra le spalle
 l'un de l'altro giacea, e qual carpone
 si trasmutava per lo tristo calle (Inf. XXIX. 67-69)

Sempre nell'ultima bolgia, Dante, per mettere maggiormente in evidenza tutta la crudeltà dell'atteggiamento dei due dannati, che « ombre smorte e nude — mordendo correvan », richiama alla memoria il terribile potere delle Furie crudeli, in due episodi, desunti rispettivamente dalle leggende mitologiche di Tebe e di Troia:

Nel tempo che Iunone era crucciata
 per Semelè contra 'l sangue tebano,
 come mostrò una e altra fiata,
 Atamante divenne tanto insano
 che, veggendo la moglie con due figli
 andar carcata da ciascuna mano,
 gridò: « Tendiam le reti, sì ch'io pigli
 la leonessa e' leoncini al varco »;
 e poi distese i dispietati artigli,
 prendendo l'un ch'avea nome Learco,
 e rotollo e percosselo ad un sasso;
 e quella s'annegò con l'altro carco.
 E quando la fortuna volse in basso
 l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
 sì che 'nsieme col regno il re fu casso,
 Ecuba trista, misera e cattiva,
 poscia che vide Polissena morta,
 e del suo Polidoro in su la riva
 del mar si fu la dolorosa accorta,
 forsennata latrò sì come cane;
 tanto il dolor le fe' la mente tórta. (Inf. XXX. 1-21)

Tra le molte favole che è possibile trovare nel poema di Ovidio circa la città di Tebe, c'è anche quella riguardante la triste fine della schiatta di Cadmo e lo sterminio della casa del re Atamante, che invasato dalle Furie, uccide il figlioletto Learco, mentre la sposa sua Ino, impazzita dal dolore, si lancia in mare con l'altro figlio Melicerta.

La descrizione ovidiana occupa una parte del IV libro delle *Metamorfosi*, che già abbiamo visto fecondo di spunti per Dante nella figurazione delle Furie. Anzi il fatto che nel XXX dell'*Inferno* il poeta ricordi e riprenda, più diffusamente del solito, la scena descritta da Ovidio, con un chiaro riferimento alla crudeltà delle Furie, è significativa testimonianza della conoscenza che Dante aveva dell'intero episodio e più sicuro quindi appare il richiamo già fatto, nell'esame delle Furie dantesche, alla « cruda » Tesifone di Ovidio.

Ecco la scena descritta da Ovidio:

Protinus Aeolides media furibundus in aula
 Clamat: « io, comites, his retia tendite silvis!
 Hic modo cum gemina visa est mihi prole leaena »,
 Utque ferae sequitur vestigia coniugis amens
 Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
 Braccia tendentem rapit et bis terque per auras
 More rotat fundae rigidoque infantia saxo
 Discutit ora ferox; tum denique concita mater,
 Seu dolor hoc fecit seu sparsi causa veneni,
 Exululat passisque fugit male sana capillis
 Teque ferens parvum nudis, Melicerta, lacertis
 « Euhoe Bacche » sonat

 Inminet aequoribus scopulus; pars ima cavatur
 Fluctibus et tectas defendit ab imbribus undas,
 Summa riget frontemque in apertum porrigit aequor;
 Occupat hunc (vires insania fecerat) Ino,
 Seque super pontum nullo tardata timore
 Mittit onusque suum; percussa recanduit unda. (Met. IV. 512-23;
 [525-30])

I riscontri con il passo ovidiano sono senza dubbio notevoli; come dice il Moore: « The points of resemblance are numerous and unmistakable »⁴⁶. Per il Venturi il poeta « in più luoghi sembra che, anzi che imitare, traduca »⁴⁷. Ma non è il caso qui di parlare né di pedissequa imitazione, né — peggio — di traduzione. Dante rielabora e ricrea; se ci sono delle espressioni simili nei versi dei due poeti, non c'è bisogno di pensare che Dante avesse il libro di Ovidio sotto gli occhi, come dice il Contini⁴⁸, soprattutto perché diverso è lo spirito.

Tralasciato l'affettuoso e delicato particolare ovidiano di Learco che sorride tendendo le piccole braccia, il poeta concentra in due soli verbi diverse immagini « e rotollo e percosselo ad un sasso », trascurando aggettivi e precisazioni patetiche. Tutto questo contribuisce a dare « particolare rilievo alla bestiale trasfigurazione di Atamante e alla crudezza della scena »⁴⁹, la sola cosa che interessi a Dante di mettere in evidenza. Infatti subito dopo in un solo verso, « e

⁴⁶ E. MOORE, op. cit., pag. 212.

⁴⁷ L. VENTURI, op. cit., pag. 356.

⁴⁸ G. CONTINI, *Il Canto XXX dell'Inferno*, in *Lecture dantesche*, cit., pag. 586.

⁴⁹ C. GRABHER, op. cit., vol. I, pag. 370, n. 1-12.

quella s'annegò con l'altro carico », senza accennare alla pazzia e alla disperazione di Ino, egli sintetizza la diffusa descrizione delle *Metamorfosi* « prendendo da Ovidio quello solo, che fa al caso suo, aggiungendo, modificando, imprimendo su tutto la propria impronta »⁵⁰.

Nelle terzine dantesche le immagini acquistano una forza e un risalto maggiori⁵¹ rispetto ai versi di Ovidio, in cui la tragedia stessa sembra placarsi, attraverso i particolari descrittivi, nella contemplazione di quel bimbo che ride, del suo corpicino infantile « infanzia ora » osservato con tanta tenerezza, de'lo scoglio che pende sulle acque « imminet aequoribus scopulus », infine della visione del mare spazioso « in apertum aequor » e del biancheggiare delle onde spumose « recanduit unda ».

Ancora più efficace è la rielaborazione dantesca di un altro episodio descritto da Ovidio: quello della infelice fine di Ecuba, impazzita per il dolore causatole dalla morte dei suoi figli. La sintesi operata da Dante nei riguardi del passo ovidiano è notevolissima. Il poeta di un'ampia descrizione che si diffonde per circa duecento versi, trattiene soltanto le immagini fondamentali: la fine e il crollo della potenza troiana: « ut cecidit fortuna Phrygum »⁵², la visione del corpo dello sventurato Polidoro sulla riva del mare: « adspicit eiectum Polydori in litore corpus »⁵³, il dolore di Ecuba « obmutuit illa dolore »⁵⁴ e il suo inumano latrare: « latravit conata loqui »⁵⁵.

Dante elabora tutti questi particolari, trasformandoli in una visione unitaria e potente. La figura dolorante di Ecuba risalta in tutta la sua angoscia, per effetto di tre aggettivi: « trista, misera e cattiva » che compendiano sinteticamente il dramma dell'infelice regina, privata del regno e dello sposo e colpita nel suo affetto più grande: quello verso i figli. Una grande pietà si diffonde sulla figura di quel giovane « suo Polidoro in su la riva — del mar ». Il possessivo, uno dei « tocchi delicati e pietosi »⁵⁶ della scena, sottolinea con grande semplicità tutto l'amore della madre, mentre l'*enjambement* ha una sua grande efficacia, in quanto slarga l'im-

⁵⁰ F. TORRACA, *Nuovi studi danteschi*, Napoli, Ardia, 1921, pag. 412.

⁵¹ « S'annegò » è diverso da « se super pontum... mittit », non per significato, ma proprio per forza sintetica d'immagini.

⁵² Ov. *Met.*, XIII, 435.

⁵³ Ibid., 536.

⁵⁴ Ibid., 538.

⁵⁵ Ibid., 569.

⁵⁶ F. TORRACA, *La Div. Comm.* cit., pag. 248, n. 17-21.

magine di quella riva percorsa dallo sguardo della « dolorosa », cui viene di conseguenza un pietosissimo rilievo. La tragedia scoppia solo ora con terribile furore:

forsennata latrò sí come cane.

Dante non accetta da Ovidio l'idea della trasformazione di Ecuba in cagna; ed è per questo che il latrare « sí come cane » acquista una sua irosa e terribile forza, completando uno scorcio figurativo di grande potenza. L'attenzione del poeta è tutta concentrata sulla tragica vicenda della regina di Troia, che è evocata in un'aura di dolore e di furore senza distrazioni e particolari superflui.

* * *

Come già all'inizio della prima cantica, nel primo canto del *Purgatorio*, il poeta invoca l'aiuto propiziatorio delle Muse, in una preghiera rivolta esclusivamente a loro, con uno sviluppo più largo e una visione più nuova e cosciente del loro compito:

Ma qui la morta poesí resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel sòno
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono. (*Purg. I. 7-12*)

Nell'invocazione a Calliope Dante mostra di aver presente la lunga narrazione che Ovidio fa nel V delle *Metamorfosi* della sfida rivolta alle Muse dalle nove figlie di Pier'io, della gara di canto e della successiva punizione delle figlie del re tessalo, trasformate, in seguito alla loro sconfitta, in piche:

Surgit et inmissos hedera collecta capillos
Calliope querulas praetemptat pollice chordas.

Il ricordo dell'episodio delle piche e del *surgere* di Calliope è senza dubbio vivissimo nella mente di Dante, che se ne serve nella maniera migliore in questo primo canto del *Purgatorio*, dando un pieno risalto alla maggiore delle Muse, rappresentata nell'atto di alzarsi in piedi, levandosi dallo scanno in tutta la maestà del suo aspetto e della sua funzione, ella che deve essere ispiratrice e compagna al poeta. Il nuovo canto sia accompagnato dal suono, dalla

melodia perfetta e compiuta di cui Calliope si servì, in gara con le figlie di Pierio, la cui triste sorte il poeta compendia e racchiude in un solo aggettivo: « misere », messo accanto a Piche. Il suono melodioso della voce di Calliope è in pieno ed efficace contrasto con la miseria delle stolte figlie di Pierio, che Dante chiama subito « Piche », con quel nome che è la conseguenza della colpa e la testimonianza della punizione. Il poeta in quattro versi soltanto riesce a compendiare ed esprimere sinteticamente e drammaticamente la lunga descrizione ovidiana, che si snoda in massima parte stemperata da notazioni di colore e di ambiente, che hanno una loro squisita bellezza, pienamente in tono con gli intendimenti e i mezzi del poeta sulmonese, ma che innegabilmente distruggono il lettore e disperdono l'effetto della narrazione. Dante non accetta la soluzione ovidiana delle Piche beffarde e motteggiatrici ⁵⁷, accenna soltanto indirettamente e anacronisticamente alla loro trasformazione in stridule gazze e sviluppa tutto l'episodio in chiave psicologica. Il suono dolce e soave della voce di Calliope è come un « colpo » per le Piche, che sentono immediatamente in cuor loro d'essere vinte e di non poter sperare scampo alla loro protervia. Delle figure ovidiane dispettose e per certi aspetti insensibili e inintelligenti, che tristamente persistono nell'errore, Dante dà una nuova versione, facendo di esse delle creature spaurite e coscienti della loro inconcepibile stoltezza.

Dante ricorda i versi di Ovidio; talora sembra tradurne qualcuno, conservando lo stesso significato a un verbo, a un sostantivo, a un aggettivo; ma l'interesse e il valore di questo ricordo non sono quasi mai limitati e degradati alla stregua di una traduzione. Ovidio è esso stesso sorgente d'ispirazione per il poeta, che da una situazione già descritta, da un paesaggio già rappresentato trae spesso lo spunto per ricreare liberamente, per rielaborare a volte in maniera completa e profonda il modello latino.

Tra gli esempi di superbia punita, Dante ricorda i Giganti e Niobe:

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro,
mirar le membra de' Giganti sparte.

.

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti! (Purg. XII. 31-33; 37-39)

⁵⁷ Ov. *Met.*, V, 669-74.

Nel libro I delle *Metamorfosi* si trova una brevissima descrizione della Gigantomachia⁵⁸, di cui si ha qualche accenno anche nel libro V (319-324; 346-358), nel X (150-51) e nel IV dei *Fasti* (491-92).

Dante sviluppa soltanto pochissimi particolari. Nel canto XXXI dell'*Inferno*, parlando di Fialte, uno dei Giganti, egli dice:

Fialte ha nome; e fece le gran prove
quando i giganti fer paura a' Dei:
le braccia ch'el menò, già mai non move. (Inf. XXXI. 94-96)

L'espressione « far paura a' dei », si trova, a proposito del gigante Tifeo, in Ovidio:

Emissumque ima de sede Typhoëa terrae
Caelitibus fecisse metum (Met. V. 321-22)

Nello stesso luogo delle *Metamorfosi* è rappresentato ancora Tifeo, oppresso dalla mole imponente dell'Etna nel tentativo di liberarsene; il tentativo represso dà origine ad un forte scuotimento della terra:

Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
Aetherias ausum sperare Typhoëa sedes.
Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
Dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
Laeva, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
Degravat Aetna caput; sub qua resupinus harenas
Eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus.
Saepe remoliri luctatur pondera terrae
Oppidaque et magnos devolvere corpore montes:
Inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum (Met. V. 346-356)

La descrizione ovidiana ha una sua notevole efficacia: essa insiste sulla pesantezza della mole che comprime il gigante e sulla sorda e fiera ribellione di quest'ultimo. Un forte rilievo acquistano da una parte quel corpo immenso che « magnis subiectum molibus » tenta invano di sollevarsi e « resup'nus » vomita dalla fiera bocca fiamme e rena e dall'altra la descrizione della terra scossa da terremoto. Quest'ultima immagine, pur nella diversità di situazione, può aver costituito un valido spunto per il « terremoto rubesto » di cui Dante parla:

⁵⁸ Ov. *Met.*, I, 151-162.

Non fu tremoto già tanto rubesto,
 che scotesse una torre così forte,
 come Fialte a scuotersi fu presto. (Inf. XXXI. 106-108)

È in questi versi, come è stato notato, la visione più efficace della forza smisurata e dell'orgogliosa violenza dei Giganti, non semplicemente descritta, ma rappresentata. Forse i citati versi di Ovidio possono lumeggiare meglio non solo « la poesia della forza » ma anche « il dramma di quella forza resa impotente »⁵⁹ che balena nella creazione dantesca. Significativi per questa interpretazione i seguenti versi: (Inf. XXXV, 96; 104-105)

Le braccia ch'el menò, già mai non move

 ed é legato e fatto come questo,
 salvo che più feroce par nel vólto,

che richiamano l'atteggiamento di Tifeo, oppresso dall'Etna e fiero nella sua ribellione impotente.

A proposito del verso 33 del canto XII del *Purgatorio*:

Mirar le membra de' Giganti sparte,

il Poletto⁶⁰ e lo Scartazzini⁶¹ citano i seguenti versi di Ovidio:

. cecini plectro graviore Gigantas
 Sparsaque Phlegraeis vitricia fulmina campis. (Met. X. 150-1)

Qui « sparsa » è riferito a « fulmina vitricia »; questo non toglie che Dante probabilmente tenne presenti il verso e l'aggettivo nella sua forte visione delle membra « sparte » dei giganti, contemplate in silenzio da Giove e dagli altri dèi, armati e vittoriosi. Trasferito il partecipato alle membra, che così *sparte* sotto gli occhi degli dèi acquistano un fortissimo ril'evò, Dante accresce il senso di dispersione della scena e deprime l'orgoglio smisurato dei figli della Terra, ridotti alla più completa impotenza. Il poeta dice che gli dèi erano « armati »; questo ci spinge a credere che egli aveva presenti i versi di Ovidio, riferendosi direttamente a quei fulmini che — narra il poeta latino — erano sparsi sui campi di Flegra.

⁵⁹ C. GRABHER, op. cit., vol. I, pag. 385, n. 29-66.

⁶⁰ G. POLETTO, op. cit., vol. II, pag. 276, n. 31-33.

⁶¹ G. A. SCARTAZZINI, op. cit., pag. 427, n. 33.

La descrizione del basso rilievo raffigurante Niobe è una rielaborazione completa dell'episodio delle *Metamorfosi*, che Ovidio racconta per più di 150 versi (146-312) nel libro VI. Dante adatta alla sua situazione la storia dolorosa, coglie dal poeta latino, trasformandola, solo qualche immagine degli ultimi versi e fa di Niobe una creatura nuova e viva nel suo profondo dolore:

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti! (Purg. XII. 37-39)

Non nell'atto di sprezzare sacrilegamente la potenza di Latona, ma quando è già avvenuta la punizione è rappresentata Niobe, la cui tragedia, frutto di uno smisurato orgoglio, il poeta sottolinea attraverso la « visione » di quei suoi « occhi dolenti ».

. Orba resedit
Exanimes inter natos natasque virumque
Deriguitque malis: nullos movet aura capillos,
In vultu color est sine sanguine, lumina maestis
Stant immota genis (Met. VI. 301-5)

Dante, ancora una volta, ha colto di una lunga descrizione il momento più drammatico, tralasciando particolari superflui e dispersivi e sintetizzando potentemente. Ovidio presenta la sua Niobe, irrigidita dal dolore: « exanimes inter natos natasque virumque »; Dante concentra le immagini, trascurando ad esempio quell'aggiunta ovidiana del *virum*, che poeticamente è solo un particolare dispersivo. La tragedia di Niobe è soltanto quella di una madre punita nel suo orgoglio; il commento più efficace è dunque la rappresentazione dei corpi spenti dei figli: « tra sette e sette tuoi figliuoli spenti! ».

La disposizione delle parole, la precisazione numerica, la presenza del possessivo che accresce l'affetto con cui sono osservati i corpi dei « figliuoli spenti », portano il verso dantesco ben lontano da quello ovidiano, da cui tuttavia è indubbio che il poeta trasse spunto. Ovidio parla anche di « lumina » che « maestis — stant immota genis ». Dante, con efficace trasposizione, traendo spunto da quel « maestis » fa « dolenti » gli occhi di Niobe, dando così un risalto tutto interiore alla figura della sventurata madre.

Mentre il poeta, accompagnato da Virgilio, prosegue il suo viaggio nel *Purgatorio*, ne'la sesta cornice è raggiunto da una turba d'anime, che passa oltre senza fermarsi, pur guardando con meraviglia i poeti. Meraviglia non inferiore suscita in Dante la visione

del loro aspetto terribilmente smagrito. Ad accentuare l'impressione provocata da quella vista, il poeta ricorre all'esempio mitologico di Erisittone:

Non credo che così a buccia strema
Eresitone fosse fatto secco,
per digiunar, quando più n'ebbe téma. (Purg. XXIII. 25-27)

La favola di Erisittone Dante conosceva dal libro VIII delle *Metamorfosi* (vv. 739-878). La terzina dantesca trae spunto da una espressione: « infelix minuendo corpus alebat », in cui, a conclusione, si accenna al progressivo smagrirsi delle membra del misero Erisittone, per effetto di quella fame insaziabile, che lo costrinse, consumato ogni avere, a nutrirsi delle proprie carni, per timore di morir di fame. Dante, per lumeggiare meglio la situazione delle anime dei golosi, sviluppa quello che in Ovidio è solo un cenno. Egli si serve dello stesso luogo delle *Metamorfosi* (precisamente quello in cui è descritta la Fame), nella sua descrizione dell'aspetto dei golosi:

Ne li occhi era ciascuna oscura e cava,
palida ne la faccia, e tanto scema
che da l'ossa la pelle s'informava. (Purg. XXIII. 22-24)

La terzina mostra la diretta conoscenza che Dante aveva del passo di Ovidio, che egli adatta, trasforma e rielabora mirabilmente:

Hirtus erat crinis, cava lumina, pallor in ore,
Labra incana situ, scabrae rubigine fauces,
Dura cutis, per quam spectari viscera possent;
Ossa sub incurvis extabant arida lumbis. (Met. VIII. 801-4)

L'orrore che emana dalla bieca figura della Fame ispirò Dante, che, parlando della turba « ne li occhi cava » e « palida ne la faccia », sembra tradurre il *cava lumina* e il *pallor in ore* che troviamo in Ovidio; ma, riferiti alla silenziosa turba dantesca, devotamente compresa del suo peccato e docilmente sottomessa alla giusta punizione divina, g'i stessi aggettivi acquistano un significato più profondo e raccolto. Quello che in Ovidio è descrizione, sia pur efficace e risentita, si colora in Dante di una decisa nota drammatica, con un incisivo risalto di quelle figure scheletriche e pallide, dagli occhi come sprofondati in una remota e buia cavità e dalla pelle che prende forma dalle ossa. L'arida immagine delle ossa « sub incurvis lumbis »,

si trova in Ovidio, che parla anche della legnosa durezza della pelle (*dura cutis*) per effetto della straordinaria magrezza della persona.

Uno spunto diede ancora la descrizione ovidiana a Dante nella stessa cornice per la visione di due golosi, di cui egli dice:

Vidi per fame a vòto usar li *denti*
 Ubaldin de la Pila e Bonifazio (Purg. XXIV. 28-29)

Ovidio dice dell'infelice Erisittone:

Oraque *vana* movet dentemque in dente fatigat. (Met. VIII. 825)

La bella immagine del muoversi vano della bocca e dell'affaticarsi del dente contro il dente, ritorna più lineare e più secca in Dante, che, come nota il Torraca ⁶², la « condensa felicemente ».

Il poeta trae ispirazione da uno stesso episodio, non solo per la visione complessiva delle anime, ma anche per un particolare che riecheggia chiaramente la descrizione del modello latino, pur trasformata dal nuovo clima spirituale e dalla coerenza della robusta fantasia dantesca.

Mentre i poeti si trovano ancora nel settimo girone, Dante, per dire come la sua sorda ostinazione a non voler attraversare la barriera di fuoco cadesse immediatamente al solo nome di Beatrice, paragona il proprio atteggiamento a quello di Piramo, che, udito il nome della sua Tisbe, aprì per l'ultima volta gli occhi. L'episodio di Piramo e Tisbe è descritto nelle *Metamorfosi*; de'll'ampia e delicata pittura ovidiana dell'amore infelice dei due giovani babilonesi, Dante coglie il momento culminante, quando

. . . . al nome di Tisbe aperse il ciglio
 Piramo in su la morte, e riguardolla,
 allor che 'l gelso diventò vermiglio. (Purg. XXVII. 37-39)

La terzina riecheggia chiaramente i versi delle *Metamorfosi*:

Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos
 Pyramus erexit visaque recondidit illa. (Met. IV. 145-46)

Dante conserva quasi la stessa costruzione che contribuisce a porre in pieno risalto la figura dell'infelice Piramo; « in su la morte » è il

⁶² F. TORRACA, op. cit., pag. 530, n. 28-30.

morte gravatus, che risorge dalla frase ovidiana »⁶³, mentre, senza accennare allo spegnersi per sempre degli occhi di Piramo, sinteticamente il poeta dice « e riguardolla »; trascura cioè il « *recondidit* » e adatta il « *visa illa* », esprimendo felicemente in un gesto e in un verbo tutto l'amore del giovane Piramo e il suo ultimo addio alla vita e all'amata Tisbe. Il verso 39 completa il richiamo mitologico con l'accenno alla trasformazione avvenuta nel gelso, presso il quale i due amanti si erano dato convegno. Secondo il mito infatti da allora « 'l gelso diventò vermiglio ».

In Dante c'è un cenno informativo, desunto dalla colorita descrizione ovidiana:

Arborei fetus adspergine caedis in atram
Vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
Purpureo tingit pendentia mora colore. (Met. IV. 125-7)

Dante volutamente e opportunamente tralascia tutti i particolari coloristici e in sintesi richiama alla mente i punti più importanti dell'episodio, che ritorna nella *Commedia*, suscitato dal pensiero di Beatrice e rievocato con estrema finezza e semplicità di espressione.

Dante, giunto nel Paradiso terrestre, si immerge, ansioso di contemplarne la bellezza, in un paesaggio che, pur conservando tanti elementi del mondo reale, il mondo reale trascende per armonia di linee e perfezione di immagini. Mentre egli è fermo « per mirare — la gran variazion de' freschi mai », ecco apparire improvvisamente sullo sfondo fiorito, in armonia con tanta bellezza di natura, una giovane donna, immagine di Primavera. La descrizione del paesaggio e l'apparizione di Matelda sono tra le cose più belle della seconda cantica e molto interessante è ricercare nella « fonte » che il poeta stesso indica chiaramente gli elementi sparsi che egli rielabora e riunisce, adattandoli alla sua originale ed unitaria creazione. Ovidio fornisce una suggestione di larghissima portata per questo XXVIII canto, così nuovo nell'ispirazione, così fresco nell'espressione, vicino per l'una e per l'altra alla classica visione delle *Metamorfosi*, in cui si descrive la bellezza di Proserpina e della natura che le fa da splendida cornice. Per l'importanza del riscontro e per la varietà degli spunti che Dante ne trasse, credo opportuno riportare, quasi per intero il passo di Ovidio:

⁶³ G. POLETTI, op. cit., pag. 601, n. 37-42.

Haud procul Hennaëis lacus est a moenibus altae,
 Nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
 Carmina cygnorum labentibus edit in undis.
 Silva coronat aquas cingens latus omne suisque
 Frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus.
 Frigora dant rami, varios humus umida flores:
 Perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco
 Ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
 Dumque puellari studio calathosque sinumque
 Implet et aequales certat superare legendo,
 Paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:
 Usque adeo est properatus amor. Dea territa maesto
 Et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
 Clamat, et, ut summa vestem laniarat ab ora,
 Conlecti flores tunicis cecidere remissis,
 Tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis:
 Haec quoque virgineum movit iactura dolorem. (Met. V. 385-401)

Il Proto, a questo luogo delle *Metamorfosi* aggiunge, traendo forse l'indicazione dal Tommasèo, i seguenti versi dei *Fasti*:

Filia, consuetis ut erat comitata puellis,
 Errabat nudo per sua prata pede.
 Valle sub umbrosa locus est adspersine multa
 Uvidus ex alto desilientis aquae.
 Tot fuerant illic, quot habet natura, colores,
 Pictaque dissimili flore nitebat humus....
 Illa legit calthas, huic sunt violaria curae,
 Illa papavereas subsecat ungue comas;
 Has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris;
 Pars thyma, pars casiam et meliloton amant:
 Plurima lecta rosa est, sunt et sine nomine flores:
 Ipsa crocos tenues liliaque alba legit. (Fast. IV. 425-30; 437-42)

Egli trova, non a torto, in questi versi « parecchie idee dantesche » e conclude che « Dante, insieme con le *Metamorfosi*, tenne presenti, e forse più, i *Fasti* »⁶⁴. È chiaro e innegabile che Dante conosceva l'episodio descritto da Ovidio. oltre che dalle *Metamorfosi* anche dai *Fasti*, dal momento che le coincidenze, o come dice il Proto, le « idee dantesche », ad un confronto anche affrettato, sono troppo numerose per essere casuali. Però da questo non possiamo assolutamente inferire una posizione di precedenza o preminenza sulla fantasia del poeta dei *Fasti* rispetto alle *Metamorfosi*. Senza dubbio

⁶⁴ E. PROTO, op. cit., XII (1909), pag. 288.

Dante conosceva bene anche i *Fasti*; è quindi naturale che la fresca rappresentazione ovidiana della giovane Proserpina intenta a scegliere fiori nell'amenso paesaggio di Enna, dovesse tornargli lucidamente alla memoria (dai *Fasti* come dalle *Metamorfosi*) durante la composizione del suo XXVIII canto, che è, quasi interamente e nelle sue parti poeticamente più valide, tutto una reminiscenza ovidiana. Infatti non è che Dante crei prima Matelda e poi ricordi la Proserpina di Ovidio, sfoggiando la sua erudizione classica e arricchendo la descrizione di una similitudine bella ma forse superflua⁶⁵, ma è la Proserpina di Ovidio che ispira Dante nella sua creazione non solo della « bella donna » ma anche del paesaggio che la circonda:

Tutte l'acque che son di qua più monde,
 parríeno avere in sé mistura alcuna
 verso di quella, che nulla nasconde,
 avvegna che si mova bruna bruna
 sotto l'ombra perpetüa, che mai
 raggiar non lascia sole ivi né luna.
 Coi piè ristetti e con li occhi passai
 di là dal fiumicello, per mirare
 la gran variazion de' freschi mai;
 e là m'apparve, sí com'elli appare
 subitamente cosa che disvia
 per meraviglia tutto altro pensare,
 una donna soletta che si già
 cantando e scegliendo fior da fiore
 ond'era pinta tutta la sua via.
 « Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
 ti scaldi, s'ì vo' credere a' sembianti
 che soglion esser testimon del core,
 vegnati in voglia di trarreti avanti »
 diss'io a lei « verso questa rivera,
 tanto ch'io possa intender che tu canti.
 Tu mi fai rimembrar dove e qual era
 Proserpina nel tempo che perdette
 la madre lei, ed ella primavera ».
 Come si volge con le piante strette
 a terra ed intra sé donna che balli,
 e piede innanzi piede a pena mette,
 volsesi in su i vermigli ed in su i gialli
 fioretti verso me non altrimenti
 che vergine che li occhi onesti avvalli (Purg. XXVIII. 28-57)

⁶⁵ Ed infatti il richiamo a Proserpina, oltre che al Tommasèo, è parso inopportuno a più di un critico.

Come è facile vedere, la concordanza fra il testo di Ovidio e le terzine di Dante non è solo per la figura di Matelda, ma (e Dante stesso lo dice) anche per il luogo in cui Matelda appare. Tanti particolari ovidiani ritornano nella descrizione dantesca, ma essi appaiono così armonicamente fusi, in piena coerenza con tutta l'atmosfera del canto, da scoraggiare un tentativo di esame puntuale. La « silva » che « coronat aquas cingens latus omne » ha riscontro nella « divina foresta spessa e viva », con il particolare interessante delle fronde che, « ut velo Phoebeos submovet ictus », in cui è lo spunto più diretto per « l'ombra perpetua, che mai — raggiar non lascia sole ivi né luna ». Ma quanta ricchezza negli aggettivi che Dante usa per caratterizzare la « divina foresta », quanto smagato trasognamento in quel « perpetua », musicalmente allungato per effetto della dieresi, quale naturalezza, rispetto alla letteraria immagine dei « Phoebeos ictus » nel semplicissimo « raggiar non lascia sole ivi né luna! ».

I « varios flores » danno « la gran variazion de' freschi mai », in cui è tutta la fresca e varia bellezza di quei fiori primaverili.

Per la presentazione di Matelda poi, Dante, trascurando i molti e leggiadri particolari ovidiani, coglie soltanto un verbo (legendo) e adatta una bella immagine dei *Fasti*: « Pictaque dissimili flore nitebat humus ».

Senza accennare alla qualità dei fiori, senza parlare né di gigli, né di viole, né di giacinti, né di rose, egli tuttavia con grande risalto della figura di Matelda, che spicca « soletta » nel paesaggio fiorito, rende efficacemente l'immagine doviziosa di quei fiori molteplici con una sintetica espressione « scegliendo fior da fiore », la quale indica inoltre la scelta sapiente e aggraziata che la bella donna opera nella varietà dei colori e dei profumi. Non è il caso di insistere sull'importante riscontro coi *Fasti*, che non può assolutamente, in questo luogo, essere casuale; troppo è vicina infatti l'espressione dantesca a quella di Ovidio.

Nei versi che seguono (51-55) Dante da un complesso ovidiano districa ancora particolari suggestioni. Nei *Fasti* trovava l'accenno al « nudo pede » di Proserpina e l'enumerazione della varietà di fiori del bosco ennese: viole, papaveri, amaranto, timo, giacinti, erba di lavanda, meliloto, rose, croco, gigli. Il Poeta ritiene nella fantasia e nella memoria, della colorita suggestione delle immagini ovidiane, il rosso dei papaveri e il giallo dei fiori di croco, e utilizza il « nudo pede » di Ovidio nella descrizione del volgersi di Matelda, che si muove leggera, con squisita grazia di ballo.

Ancora reminiscenze classiche, e in particolar modo ovidiane, sono alla base del « sogno dell'età dell'oro », con cui si conclude il XXVIII canto del *Purgatorio*:

Quelli ch'anticamente poetaro
 l'età de l'oro e suo stato felice
 forse in Parnaso esto loco sognaro.
 Qui fu innocente l'umana radice:
 qui primavera sempre ed ogni frutto;
 nèttare è questo di che ciascun dice. (Purg. XXVIII. 139-144)

Già nel canto XXII (vv. 148-50) Dante parla dell'età dell'oro:

Lo secol primo, quant'oro fu bello,
 fe' savorose con fame le ghiande,
 e nèttare con sete ogni ruscello.

Senza escludere l'influsso di Virgilio, mi sembra che, per questi due luoghi del *Purgatorio*, sia più chiara e più forte la suggestione dei versi del primo libro delle *Metamorfosi*:

*Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo
 Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.*

*Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis
 Saucia vomeribus per se dabat omnia tellus,
 Contentique cibis nullo cogente creatis
 Arbuteos fetus montanaque fraga legebant
 Cornaque et in duris haerentia mora rubetis
 Et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes.
 Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
 Mulcebant Zephyri natos sine semine flores;*

*Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 Flavaque de viridi stillabant ilice mella.* (Met. I. 89-90; 101-8; 111-2)

Interessante anche questo distico dei *Fasti*:

*Panis erat primis virides mortalibus herbae,
 Quas tellus nullo sollicitante dabat.* (Fast. IV. 395-6)

Ci sono, in questi versi, tanti spunti per la rielaborazione dell'età dell'oro che Dante fa e numerose sparse sollecitazioni per la creazione dell'atmosfera tutta del Paradiso terrestre, in cui il ricordo dei « natos sine semine flores »⁶⁶ e della terra che « per se

⁶⁶ Cfr. *Purg.*, XXVIII, 68-69:

trattando più color con le sue mani,
 che l'alta terra senza seme gitta.

dabat omnia »⁶⁷, si sovrappone e si mescola a quello del « ver aeternum », dell'immagine insistente della primavera. Credo poi che non senza influsso dovette essere su Dante il particolare degli zefiri che « placidi tepentibus auris-mulcebant... natos sine semine flores ». Da questi versi il Poeta trasse forse lo spunto per la descrizione iniziale del canto di Matelda:

Un'aura dolce, senza mutamento
 avere in sé, mi fería per la fronte
 non di piú colpo che soave vento;
 Per cui le fronde, tremolando pronte,
 tutte quante piegavano a la parte
 u' la prim'ombra gitta il santo monte. (Purg. XXVIII. 7-12)

Il ricordo di tutta la descrizione ovidiana dell'età dell'oro si è stampato fortemente nella fantasia del Poeta e, sia pur trasformato, ritorna, riconoscibile, nei due luoghi del *Purgatorio* esaminati; Dante vi si ferma e smarrisce in una trasognata e stupita descrizione: « suo stato felice », « forse in Parnaso esto loco sognaro », « qui primavera sempre »⁶⁸, ecc.

Fino alla fine della cantica, non si trovano piú veri « influssi » di Ovidio su Dante. Pare anzi che Dante, dopo essersi ispirato tanto, per un episodio e una tappa tanto importanti del suo viaggio ultraterreno, al poeta latino, ormai preso dalla preoccupazione del cielo e dall'ansia di giungervi, non abbia piú tempo né ricordi per le sue letture classiche. Dal canto XXIX al XXXIII si trovano soltanto rapidi accenni a fatti mitologici, senza una rielaborazione da parte del Poeta, la cui attenzione si è accentrata altrove; ormai la mitologia non lo aiuta, il dato letterario non lo impressiona piú.

L'episodio della punizione di Marsia, da Ovidio descritto in pochi versi (*Met.* VI, 38 sgg.), dà luogo in Dante ad una efficacissima rielaborazione. Considerato nell'economia di tutto il poema ovidiano e inquadrato in quella che è l'ispirazione generale del poeta di Sulmona, non sembra che l'episodio di Marsia possa essere giudicato in maniera negativa, come hanno fatto molti critici. I particolari che si trovano nella descrizione del corpo straziato del satiro hanno

⁶⁷ Cfr. *Purg.*, XXVII, 134-35:

Vedi l'erbetta, i fiori e li arbuscelli,
 che qui la terra sol da sé produce.

⁶⁸ Lo « aeternum » di Ovidio, Dante muta in un avverbio, su cui si sofferma in maniera particolare l'accento con un risalto conseguente e palese che viene alla bellezza della primavera e all'eternità della sua durata.

una loro valida funzione espressiva, in quanto fanno sentire in tutta la sua realistica crudezza la fine del temerario che osò contrapporsi ad un dio. E c'è in questo anche un profondo significato morale che senza dubbio a Dante non dovette sfuggire.

Quanto all'originale soluzione dantesca del satiro che « dal tocco onnipotente del Dio è tratto egli fuor della pelle, d'un sol colpo »⁶⁹, senza sminuire o disconoscere non solo l'originalità ma anche la forza e l'audacia dell'espressione dantesca, notiamo un particolare interessantissimo. Ovidio, (una volta tanto) non descrive ma rappresenta in maniera originale la punizione toccata al satiro Marsia. Non abbiamo una descrizione dello scorticamento (non si giustifica perciò l'attributo « boucher » di cui la Batard⁷⁰ gratifica, con cattivo gusto, l'Apollo di Ovidio) se non dopo questo grido angosciato di Marsia: « Quid me mihi detrahis? »⁷¹. C'è qui in nuce la soluzione dantesca; quel « me mihi detrahis » così forte e sintetico non può non essere stato uno spunto notevole per l'espressione di Dante « Marsia traesti -de la vagina de le membra sue »⁷².

S'intende che tutte dantesche sono la « concisione », il « realismo » e quella che io, in un certo senso, chiamerei l'eleganza del gesto punitivo di Apollo.

Ancora una volta, leggendo con attenzione tra i versi del poeta latino, abbiamo trovato la suggestione diretta e il puntuale riscontro di un'immagine, apparentemente così lontana da ogni modello; possiamo ancora una volta parlare, a buon diritto, di imitazione creatrice; anzi, talvolta, lo scoprire la remota suggestione di una frase, di un verso, non fa che ribadire e sottolineare la presenza di una forza espressiva capace da sola di far cosa « nuova » nel senso più ampio della parola. Una frase rimasta nella mente, un verso ricordato al momento opportuno, un aggettivo che turbinava insistente nella memoria, confluiscono per vie sotterranee e misteriose nella fantasia del poeta, che spesso ne trae motivo e occasione per una creazione originale.

Rivolgendosi ai lettori del suo poema, Dante ne prevede la meraviglia e la paragona a quella degli Argonauti:

⁶⁹ G. MAZZONI, *Il Canto I del Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1902, pag. 19.

⁷⁰ Y. BATARD, op. cit., pag. 27.

⁷¹ Ov. *Met.*, VI, 385.

⁷² Cito anche dai *Fasti* (VI, 707-708), in cui è il particolare delle *membra sue*:
Provocat et Phoebum. Phoebus superante pependit;
caesa recesserunt a cute *membra sua*.

Que' glorioſi che paſſaro a Colco
 non ſ'ammiraron, come voi farete,
 quando Iason vider fatto bifolco. (Par. II. 16-18)

La parola « bifolco » può eſſere ſtata ſuggerita dalla deſcrizione ovidiana:

Subpositosque iugo pondus grave cogit aratri
 Ducere et insuetum ferro proscindere campum (Met. VII. 118-9)

mentre nel « ſ'ammiraron » è un'eco chiariſſima e diretta del « mirantur Colchi » dei verſi che ſeguono:

Mirantur Colchi, Minyae clamoribus augent
 Adiciuntque animos (Met. VII. 120-1)

Il verbo reſtò impreſſo nella memoria di Dante, che ſe ne ſervì nel rievocare brevemente la mirabile impresa del duce degli Argonauti; in Ovidio il ſoggetto è « Colchi »; Dante invece fa ſoggetto « que' glorioſi che paſſaro a Colco » cioè proprio i compagni di Giasone. Il ricordo dell'episodio deſcritto nelle *Metamorfoſi*, ſi colora di un nuovo ſignificato: a differenza dei Colchi, che in Ovidio troviamo preſi ſoltanto da meraviglia per l'inaudito eſito della lotta di Giasone contro i buoi ſpiranti fiamme, i *glorioſi* (come riſalta, coſì prolungato per effetto della diereſi l'aggettivo) provano parimenti « meraviglia » e « ammirazione », proprio come Dante ſente che accadrà ai ſuoi lettori nei riguardi dell'impresa ſua altiſſima. Dunque il Poeta, anche ſe da una parte col « *ſ'ammiraron* traduce il *mirantur Colchi* » ⁷³, dall'altra traendo ſpunto dall'eſpressione di Ovidio, ne muta ed arricchisce il concetto, adattandolo mirabilmente al ſuo caſo.

Con un intereſſante ſviluppo opera in Dante la ſuggeſtione di un particolare che egli trovava in Ovidio, per quanto riguarda alcuni verſi del Canto V, in cui Beatrice parla della ſtolezza di Agamennone, il « gran duca de' Greci », che ſconſideratamente fece voto di offrire in ſacrificio ad Artemide la coſa più bella che foſſe nata nel ſuo regno in quell'anno e mantenne la promeſſa ſacrificando la bellezza della ſua figliuola Ifigenia:

⁷³ V. SIRAGO, *Dante e gli autori latini*, in « Lettere Italiane », 1951, a. III, n. 2-3, pag. 112, n. 122.

. e così stolto
 ritrovar puoi il gran duca de' Greci,
 onde pianse Ifigènia il suo bel vólto,
 e fe' pianger di sé i folli e i savi
 ch'udir parlar di così fatto cólto. (Par. V. 68-72)

Ecco alcuni versi di Ovidio sull'episodio:

. pietatem publica causa
 Rexque patrem vicit castumque datura cruorem
 Flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris (Met. XII. 29-31)

Forse il partico'lare dei « flentibus... ministris », dei ministri piangenti sulla sorte di Ifigenia, non fu senza influsso sui versi di Dante, in cui è ritratta con estrema delicatezza e pietà la tragica vicenda della figlia di Agamennone, sul *bel vólto* della quale si concentra tutto l'affetto del Poeta. In quel *pianger* universale di *folli* e di *savi*, ispirato dal particolare ovidiano, è il commento più pietoso ed efficace della tragica sorte dell'innocente fanciulla. Contrariamente a quel che sostiene il Torraca — il quale nega recisamente, nel suo commento, un possibile influsso di Ovidio su Dante — credo che la fantasia del Poeta fu ampiamente sollecitata dal particolare ovidiano del piangere dei ministri, adattato in maniera nuova e originale e riferito, oltre che ai folli e ai savi, ad Ifigenia, con un approfondimento psicologico e un risalto drammatico della sua figura.

* * *

Manifesta ed innegabile mi pare l'importanza dell'opera ovidiana nel contributo di motivi, immagini e figure che essa fornì a Dante. Si è visto, infatti, come quasi tutte le figure mitologiche della *Divina Commedia* siano state create su diretta suggestione e sollecitazione di passi di Ovidio.

Il mio esame non ha certo esaurito i riscontri che si possono fare tra i passi danteschi e quelli ovidiani; ho cercato di limitare la mia ricerca a quelli assolutamente sicuri (o che a me son parsi tali) trascurando quindi di proposito moltissimi altri raffronti, meno certi o comunque meno palesi ed importanti.

Gli spunti più efficaci, le sollecitazioni più dirette, le suggestioni più vive per molti episodi e personaggi dell'a *Commedia*, Ovidio fornì a Dante per via delle *Metamorfosi*. È chiaro che Dante aveva

familiare l'opera ovidiana in tutta la sua interezza ⁷⁴, forse non è azzardato dirlo, *quasi* quanto l'*Eneide*, come dimostrano ampiamente i confronti puntuali sui testi. Certi passi, anzi, mostrano una dipendenza così diretta e apparente dal testo latino da spingere più di un critico a parlare di « traduzione », fatta col libro delle *Metamorfosi* sotto gli occhi.

Ma Dante non fa certo opera di traduzione: egli conosceva molto bene le *Metamorfosi* e, al momento opportuno, gli tornavano vivi e nitidi alla memoria il ricordo di un verso e la suggestione di un'immagine. È così che l'eco insistente di una frase si ripercuote e si rifrange nella fantasia e nell'espressione; ma, anche usando le stesse parole, conservando la medesima costruzione, cogliendo la stessa sfumatura di significato, Dante fa dei versi di Ovidio una rielaborazione che è, si è visto, cosa « nuova » nel senso più lato della parola; quasi sempre infatti quel che in Ovidio è *colore*, diventa in Dante *dramma*. Trascurando un particolare, sopprimendo un aggettivo, riferendo alla situazione particolarissima delle anime, un ricordo mitologico, Dante trasfigura quel ricordo e rinnova la materia, facendola sua.

È per questo che, nel caso di Dante, anche quando l'influsso del poeta latino è largo ed evidente, anche quando ritornano le stesse frasi di Ovidio, non è possibile parlare di « imitazione »; ogni imitazione si risolve in « creazione ».

Il Poeta trasceglie nella dovizia di particolari e di immagini fornitigli dal testo latino soltanto qualche tocco: quella che in Ovidio è abbondanza e larghezza, egli trasforma in concisione e brevità. Questo mostra quanto vivo e sentito fosse in lui un problema che invece toccò pochissimo il poeta di Sulmona: il sapere cioè controllare e dominare la vastità della materia.

In definitiva Ovidio, a buon diritto, può, accanto e dopo Virgilio, essere considerato come una « fonte » cui Dante attinge, anche copiosamente, durante la composizione della *Commedia*. La ripercussione è notevole, e, quel che più importa, profonda, ma gli « influssi », larghi ed interessanti, non intaccano né sminuiscono l'originalità del grande Poeta.

MARIAPINA SETTINERI

⁷⁴ Non c'è, si può dire, libro delle *Metamorfosi* da cui Dante non tragga qualche motivo o non ricordi qualche episodio.

VARIA EPIGRAPHICA

L'estroso epigramma, graffito in alfabeto calcidese, in senso boustrophedico, sopra lo skyphos tardo geometrico rinvenuto ad Ischia ¹, pare possa leggersi come appresso ²:

Νέστορος ἦ[ν τι εὖποτον ποτήριον].

ὃς δ' ἄ(ν) τοῦδε π[ί]ησι ποτηρί[ου], αὐτίκα κεῖνον

ἔμερ[ος αἶρ]έσει καλλιστε[φά]νον Ἀφροδίτης.

« Di Nestore era soave a bersi il bicchiere! Chi, però, berrà da questo, subito lo coglierà desiderio di Afrodite dalla bella corona ».

La natura giambica del primo verso rende più scoperte certe movenze di scolio simposiaco, rilevabili nei due esametri dattilici ³.

La poesiola proclama che il bicchiere, sul quale essa è stata graffita, sa infondere desiderio di amore (di Afrodite!) in chi beve in esso.

Il richiamo al mondo divino ⁴ si realizza nei modi consacrati dalla tradizione epica ⁵: l'esaltazione del bicchiere di argilla muove dal confronto con quello dell'eroe Nestore.

¹ G. BUCHNER - C. F. RUSSO in « Rend. Acc. Lincei », VIII, 10 (1955), 215-234; J. e L. ROBERT in *Bull. épigr.* (REG), 1956, nr. 365 p. 190; D. L. PAGE in « The Class. Rev. », 1956, 95-97; A. G. WOODHEAD in SEG, XIV, 604; TRENDALL in « J. H. St. », 1956, Suppl., p. 61.

² La integrazione ἔ[ρρο]ι nella lacuna del v. 1, proposta dal Russo, riesce piuttosto ardita. Nel testo accolgo quella del PAGE, *a. c.*, 96, la quale potrebbe modificarsi in ἦ[ν το]ι.

³ La ripresa di termini (ποτήριον al v. 2) e la tendenza alla allitterazione (al v. 3) ritorna in vari scolii, ad es. in quello 19 Diehl (cfr. anche il gruppo 15-16 D. per l'eroe Aiace).

⁴ L'Afrodite « dalla bella corona » potrebbe rappresentare un culto italota della Dea dei fiori, da confrontarsi con quello di Afrodite ἐν κήποις (cfr. E. LANGLITZ in « Sitzb. Heidelb. Ak. », 1954-55, fasc. 2; I. CAZZANICA in « La Par. d. Pass. », 1955, 191, 193). Per l'epiteto di Afrodite, cfr. ODYS., VIII, 288; HOMER., *Hymn.*, VI, 7-8; V, 2, 6.

⁵ Si confronti l'episodio di Ares in ODYS., VIII, 287-8:

βῆ δ' ἔναι πρὸς δῶμα περικλυτοῦ Ἡφαίστιου

ἰσχυρῶν φιλότῃτος εὐστεφάνου Κυthereίης.

Il motivo appare volgarizzato in ARISTOPH., *Eccl.*, 722 (cfr. Russo, *a. c.*, 233). Nel simposio, prima dell'ultima *Mischkrüge*, si rivolgeva una invocazione ad Afrodite: anche su rappresentazioni vascolari, a figure nere, scene simposiache sono accompagnate dal nome di Afrodite (cfr. ad es. P. WOLTERS in « Ath. Mittheil. », 1913, p. 196, p. 198).

La tradizione omerica conosce il grande δέπας di Nestore, di gusto barbarico, περικαλλές ma χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον· οὕατα δ' αὐτοῦ / τέσσαρ' ἔσαν..., così pesante che ἄλλος μὲν μογέων ἀποκινήσασκε τραπέζης / πλεῖον ἔόν ⁶.

Esso però non poteva definirsi εὐποτον ποτήριον, come nell'epigramma di Ischia. Quest'ultimo si richiama evidentemente ad una altra tradizione, più popolare, destinata purtroppo a restarci ignota ⁷.

Interessante riesce, tuttavia, una notizia, contenuta nel lungo *excursus* dedicato al tipico bicchiere, che traeva nome da quello di Nestore — Νεστορίς — in Atheneo ⁸: ὁποῖόν τι καὶ νῦν ἔστιν ἰδεῖν ἐν Καπύῃ πόλει τῆς Καμπανίας ἀνακείμενον τῇ Ἀρτέμιδι ποτήριον, ὅπερ λέγουσιν ἐκεῖνοι Νέστορος γεγονέναι· ἔστι δὲ ἀργύρεον χρυσοῖς γράμμασιν ἐντετυπωμένα ἔχον τὰ ὁμηρικὰ ἔπη.

A Capua, nel tempio di D'ana Tifatina ⁹ si mostrava ancora nel II sec. d. C. un bicchiere di Nestore, certamente un prodotto di arte ellenistica, sul tipo di quello che, pare, fece costruire Tolomeo Filadelfo ¹⁰.

Esso poteva aver avuto carattere sacro, quasi si trattasse di un « anathema » dello stesso eroe, secondo una moda testimoniata per qualche altro santuario ¹¹. Egualmente ad es. a Circei, al tempo di Strabone (V 3,6 C 232), si custodiva una φιάλη... Ὀδυσσεώς, o ad Engyon in Sicilia, all'epoca di Posidonio ¹², si mostravano lance ed elmi in bronzo di Merione e di Odisseo.

⁶ ILIAD., XI 632 ss., riportato e discusso secondo le idee dei commentatori di epoca ellenistica in ATHEN., XI, 487 f-492. Cfr. P. KRETSCHMER, *Das homer. δέπας ἀμφικύπελλον* in « Festschr. 57 Versamml. Salzburg », 1929, 13 ss.; H. LORIMER, *Homer a. the Monuments*, London, 1950, 328 ss.; F. BROMMER in « *Hermes* », 1942, 357 s., 365 s.; Sp. MARINATOS in « Festschr. B. Schweitzer », 1954, pp. 11-18. Interessante la tavoletta in lineare B della casa del mercante in Pylos, decifrata già da M. VENTRIS in « *Archaeology* », 1954, 18-9.

⁷ BUCHNER-RUSCO, a. c., 233.

⁸ ATHEN., XI, 489 c. Cfr. l'esempio del cuore in oricalco, con iscrizione metrica in dorico, conservato a Lerna (PAUSAN., II, 37,3).

⁹ J. HEURGON, *Recherches sur l'histoire ... de Capoue prérom.*, Paris, 1942, 302; A. DE FRANCISCIS, *Templum Dianae Tifatinae*, Caserta, 1956, 59-60 nota 2.

¹⁰ LYCUS RHEC., frim. 15 in F H G, II, p. 374 = F Gr Hist, III B, 570, F 16 (spurio secondo JACOB, *ib.*, *Komm.*, 601-2).

¹¹ Cfr. BLINKENBERG, *Lindos*, II, Copenhagen 1941, 158 con adeguata bibliografia; *ib.*, 161-2 (nella Cronaca di Lindo, a lin. 18: Μίνως ἀργύρεον ποτήριον, ἐφ' οὗ ἐπεγέγραπτο Μίνως Ἀθανᾶ Πολιάδι; a lin. 42 [Ῥῆσ]ος χρύσειον ποτήριον). Per le accezioni di ποτήριον, cf. AMYX in « *Hesperia* », 1958, p. 206 s.

¹² PLUT., v. *Marcel.*, 20 = POSEIDON. in F Gr Hist, II A, 87 F 43, p. 251,13: Πόλις ἐστὶ τῆς Σικελίας Ἐγγύον... ἵδρυμα λέγεται Κρητῶν γενέσθαι τὸ ἱερὸν καὶ λόγχας τινὰς ἐδείκνυσαν καὶ κοράνη χαλκᾶ, τὰ μὲν ἔχοντα Μηριόνου τὰ δὲ Οὐλίφου, τουτέστιν Ὀδυσσεώς, ἐπιγραφὰς, ἀνατεθεικότων ταῖς θεαῖς. Per il mito di Ulisse a Pitecusa, cfr. E. CIACERI, *La Alessandra di Licofrone*, Catania, 1901, p. 235

Il culto per il mondo omerico, per i suoi eroi e per gli oggetti appartenenti agli stessi, dovette esser precoce, specialmente tra gli Elleni emigrati nell'Occidente: l'epigramma del VII sec. a. c. di Ischia, con l'appello all'ἔμποτον ποτήριον di Nestore, e il bicchiere in argento del tempio di Capua, certamente di epoca ellenistica, non possono stare senza una connessione ideale.

La rinomanza tra i Greci d'Italia del bicchiere di Nestore va dal VII sec. a. C. all'età imperiale: una tradizione cara ai primi colonizzatori greci, rimasta tenace, indusse a confezionare per il tempio di Capua un bicchiere in argento su cui erano incisi i noti versi omerici¹³. Grecità arcaica e grecità ellenistica restano conseguenti.

Il calcidese di Ischia, che graffi l'epigramma estroso sullo skyphos geometrico, perseguiva un fine reclamistico, al pari di quanti ricercavano sempre nuove forme e belle decorazioni per i vasi di esportazione¹⁴. Egli voleva così agevolare lo smercio di una partita di tazze, ormai fuori moda, fabbricate e importate *qualche generazione prima*¹⁵.

Non solo su questa, a noi pervenuta, ma probabilmente su altre simili fu ripetuto il graffito, con mano spedita: si trattava di una partita di almeno 57 tazze, come risulta dalla numerazione segnata accanto all'epigramma¹⁶.

L'epoca di quest'ultimo potrebbe, credo, abbassarsi al 680/650, come consigliano il *ductus* assai regolare e lo stile dei versi.

nota ai vv. 688 ss.. [Engyon corrisponde all'odierna Troina]. Per simili *ex-voto*, cfr. W. H. ROUSE, *Greek votive offerings*, Cambridge, 1902, p. 318-320 e in particolare PAUSAN., III, 3,8; IX 40, 11-12; 41, 1-2.

¹³ Esso poteva risalire ad un modello veramente arcaico, che la leggenda attribuiva a Nestore. Quando ne fu confezionata una copia, per togliere ogni dubbio, vi si iscrissero i noti versi omerici, a modo di dedica. Cfr. HERODOT., V, 59-61 per dediche arcaiche in templi.

¹⁴ M. NILSSON in « *Historia* », 1955, 277.

¹⁵ La distanza di una generazione tra confezione dell'oggetto e apposizione della iscrizione non è impossibile: lo stesso è stato congetturato per il modesto vasetto di Tataie da M. GUARDUCCI in « *Bull. Comm. Com. Roma* », 1951, 132 nota 11. Si osservi che la tazza di Nestore fu rinvenuta associata con *aryballoi* protocorinzi. Il WOODHEAD in SEG, XIV, 604 data l'iscrizione nel pieno VII sec. a. c.

¹⁶ Quali numerali credo vadano intesi i due segni HN, graffiti « all'altezza della 1.2, ma ad oltre 2 cm. dall'ultima parola », « apposti dall'incisore dopo che terminò il terzo rigo » (BUCHNER-RUSSO, *a. c.*, 228). Piuttosto che della integrazione marginale del segno v mancante nella lin. 2 in δ'ῶ(v) (H indicherebbe la quinta sede, in cui era da inserire v, come farebbe uno scrupoloso amanuense o un correttore di bozze!), si tratta di una numerazione equivalente a 57 (o 58). D'altra parte, poichè nell'alfabeto calcidese arcaico il segno H nel suo valore fonetico non compare, sarebbe da escludere un errore di scrittura per la sillaba iniziale di Νέστωρος. Tale segno conserva, invece, il valore numerico dell'alfabetario

Sulla faccia anteriore di una base di marmo, rinvenuta ad Ostia, sta incisa una iscrizione metrica, la quale, secondo la revisione di G. Barbieri ¹⁷, risulta come appresso: Ἀγαθῇ[ι] Τύχη[ι]. / Χρησμοί Δ[ι]οσκόρων δοθέ[ντες] / Σεπτιμίω Νέστορι Λαρανδ[εῖ ποι]/ητήι.

A. / Ὡιδῆς θεσπ[ι]στήρ ἀριδείκετε κύδιμε / Νέστορ,
 ἡμ[ε]τέρην ἥσας γενεήν ερατ[ό]/φρονι βουλῇ. B. /
 [Μου]σῶν Μν[η]μοσύνης πηγῇ Παιάνιε Νέστορ, /
 ἰσῶν ἐπ[έ]ων ἀ[ρ]ετῇ πλείστους αἰῶνας ὁδεύσει. /
 Γ. Περὶ τῆς ἰκόνος. /
 Πιερίδων ἀλροτῆρι καὶ ἡμετέρῳ γενετῆρι /
 [τῆς καλλίστης] εὐεπίης ἀνάθημα γενέσθω.

Si tratta di tre oracoli, che il poeta Settimio Nestore di Laranda ¹⁸ avrebbe ricevuto dai Dioscuri. La circostanza che a queste divinità da nessuna altra fonte vengano attribuite facoltà oracolari, non ha mancato di suscitare sorpresa ¹⁹. Comunque, è lecito pensare che essi costituiscano soltanto una trovata poetica di Nestore.

Questi nel suo poema, intitolato all'incirca Γενεὴ Διοσκόρων, del quale si parla al v. 2 del primo oracolo, ha dovuto ricorrere al motivo dell'apparizione dei medesimi Dioscuri, i quali avrebbero

ionico, e i trattini trasversali dello stesso (H) potrebbero intendersi come « diacritico » di cifra, all'incirca come nel Cratere di Vix si ha un « alfa sbarrato » (cfr. ad es. R. BLOCH - R. JOFFROY in « Rév. Phil. », 1953, 183). A confronto posso addurre il graffito sinistrorso di una kylix rinvenuta a Smirne (COOK in « Journ. Hell. St. », 1951, 249, fig. 9 a p. 250 = SEG, XII, 480; G. HANFMANN in « Harw. St. in Cl. Phil. », LXI, 1953, p. 25 n. 6) del VII sec. a. C., che suona Δολιωνός ἐμὶ Φυλίχην. Sotto queste parole, quasi al centro, si vede il segno H, tralasciato nella trascrizione edita. Esso deve valere quale numero, e all'uopo si distingue dalla η indicata in forma chiusa. Si tratta di un numero di inventario del mercante. Cfr. per altri esempi, R. HACKL, *Merkantil. Inschr. a. att. Vases*, in « Muenchener Arch. Studien Andenken A. Furtwaengler », 1909, 53, 73; J. BEAZLEY in *AJA*, 1957, 8 nr. XXIII, ove si rimanda anche A. J. H. JONGKEES, *On Price inscr. on gr. Vases* in « Mnemosyne », 1951, 258 ss. = *Studia van Hoorn*, Leiden, 1951, 67 ss.; M. LANG in « *Hesperia* », 1956, 1 s.. Però il PAGE, a. c., 97 nota 1, accetta la spiegazione degli editori dell'iscrizione di Nestore, giudicandola « very ingenious ». Su vasi del tipo « lydia » rinvenuti a Taranto, del VI sec. a. C., la dott.ssa P. PELACATTI della Scuola Arch. di Atene ha rilevato segni alfabetici, che possono avere valore numerico.

¹⁷ In « *Athenaeum* », 1953, 158-169; SEG, XV, 620; J. e L. ROBERT in *Bull. ép.*, 1955, nr. 298.

¹⁸ Per il quale, cfr. R. PARIBENI in « *Rend. Pont. Acc. Arch.* », 1939, 99s.; L. ROBERT in « *Rév. Phil.* », 1930, 41 s.; *Bull. ép.* 1944, nr. 205.

¹⁹ PARIBENI, a. c., 98 s.. Tuttavia, i coniugi Robert in *Bull. ép.*, 1955, nr. 298 pensano si tratti di veri oracoli. Come tanti altri raccolti in A. P., *App.* VI, ed. Cougny, III p. 464 ss., essi impiegano il formulario tradizionale: così, per ἀγοθῇ τύχη cfr. l'iscrizione di Cauno (HOMMEL in « *Philolog.* », 1958, 84); cf. ancora l'iscrizione di Tralles: χρησμός τοῦ Πυθίου δοθεὶς Κλειτοθέλει... (BCH, 1881 340; M. NILSSON, *Gesch. gr. Rel.*, II, München, 1950, 449) e ancora Syll.³, 985; 1042.

predetto gloria imperitura per il poema — conforme quanto aveva affermato Teocrito nell'*Inno ai Dioscuri* ²⁰ — e a lui decretato l'onore di una statua, segno terreno della stessa ²¹.

La fortuna che hanno incontrato gli oracoli di ogni genere e per ogni occasione nel II sec. d. C. ²², spiega la trovata di Nestore, di farsi propaganda diffondendone alcuni in versi ad Ostia, alle porte dell'Urbe, alla cui volta egli, come altri orientali, moveva con speranza ²³.

Questi tre distici « oracolari » possono aver fatto parte ad es. della chiusa del poema stesso, prima di essere accolti sulla base di marmo, la quale doveva sostenere, a mio avviso, un rilievo o un piccolo gruppo dei Dioscuri ²⁴, a guisa di *ex-voto*.

Un tale elemento culturale mi sembra non potesse mancare: la figurazione delle divinità cantate dal poeta doveva offrire quasi una garanzia della veridicità degli oracoli sotto riferiti. Per questo non posso aderire alla proposta del Barbieri ²⁵, di completare la base inscritta adattando nell'incavo della parte superiore una statuetta di togato con capsula (senza testa), che avrebbe rappresentato Nestore, rintracciata con infinita pazienza tra le tante emerse dagli scavi di Ostia.

Inoltre, se nel terzo oracolo viene proclamato che al poeta, per volere divino, quasi in premio debba innalzarsi una statua, ciò non

²⁰ THEOCR., *Idyll.* XXII, 214: Χαίρετε Λήδης τέκνα, καὶ ὁμετέροις κλέος ἦμιν / ἐσθλὸν αἰεὶ πέμποιτε. Φίλοι δέ τε πάντες ἀοιδοὶ / Τυνδαρίδαίαι... Il motivo di divinità, che presagiscono gloria poetica, ritorna nella nota iscrizione di Paro relativa al culto di Archiloco, (SEG, XV, 517, vv. 50 ss.). Ancora a Giuliano l'Apostata, nel 361 κατ'ὄναρ ὁ Ἥλιος ἐδόκει δευκνῖναι τοὺς ἀστέρας αὐτῷ, λέγειν τε ταῦτα τὰ ἔπη (seguono 4 esametri). (ZOSIM., III 9 p. 137 ed. Bonn). Per il culto dei Dioscuri in Asia minore, donde proveniva Nestore, in epoca imperiale, cfr. L. ROBERT, *Hellenica*, III, Paris, 1946, 68 nota 1; *La Carie*, II, Paris, 1954, 140; H. SEYRIG, *Antiq. syr.*, IV, Paris, 1953, 24, 106.

²¹ Tipico quanto si legge, a proposito della mania di Caracalla di identificarsi con Alessandro Magno e di esaltarne la memoria, in HERODIAN., IV, 8, 1: (Caracalla) εὐθὺς Ἀλέξανδρος ἦν, καὶ τήν τε μνήμην αὐτοῦ παντοίως ἀνενεώσατο, εἰκόνας τε καὶ ἀνδριάντας ἐν πάσαις πόλεσιν ἀναστήναι ἐκέλευσε, τήν τε Ῥώμην ἐπλήρωσεν ἀνδριάντων καὶ εἰκόνων...

²² Cfr. in generale, NILSSON, o. c., 447 s. In riferimento alla persona di Caracalla. cfr. CASS. DIO, 78, 8, 2-6 (specie l'oracolo in due esametri omerici, II., 2, 478-9, di Zeus Belos in Apamea di Siria).

²³ Nestore di Laranda, metropoli della Licaonia, in cui nel 216 era vescovo Alessandro di Gerusalemme, e Abercio di Hieropolis (per l'iscrizione cfr. S. MAZZARINO, *Trattato storia rom.*, II, Roma, 1956, 299 nota) confluiscono a Roma forse negli stessi anni!

²⁴ Esempi in P. E. WILL, *Le relief cultuel gr.-rom.*, Paris, 1955, 90, 113-4, oltre che nella nota opera di F. CHAPOUTHIER, *Les Dioscures au service d'une déesse*, Paris, 1935.

²⁵ A. c., 163 ss.. Inoltre, il materiale della base (marmo) è più pregiato di quello della statuetta, che a mio avviso è di fattura più tarda del III sec. d. C..

significa che questa dovesse essere posta sopra la base « oracolare »! Indipendentemente da questa ultima, su cui era adattata piuttosto una figurazione dei D'oscuro, furono innalzate statue di Nestore: ciò risulta da un frammento di busto, rinvenuto ad Ostia, su cui si legge la parte finale del primo oracolo ²⁶: [ᾠδῆς / ἐκλύδιμε Νέστορ / ἐλατόφρονι βουλῇ.

Nessuna connessione pare possa esistere, dal punto di vista monumentale, tra questo frammento iscritto di busto e la base « oracolare », come ha rilevato il Barbieri: tuttavia, il primo è presupposto da quest'ultima.

Tornando all'iscrizione oracolare, l'ultimo verso mi pare vada integrato altrimenti. In esso deve risultare esplicitamente la *m o t i - v a z i o n e* della dedica della statua al poeta, « cultore delle Pieridi e genealogo » dei D'oscuro ²⁷. La giusta integrazione ²⁸, a mio avviso, risulta:

[εἵνεκεν αὐτῇ]ς εὐεπίης ἀνάθημα γενέσθω.

All'uopo possono addursi vari confronti. Anzitutto, l'iscrizione di Cizico per Nestore, segnalata da S. Mazzarino ²⁹:

Ἡ βουλὴ τίμησεν ἀγασσαμένη τὸν ἀοιδόν
Νέστορα καὶ μολπῆς εἵνεκα καὶ βιότου
εἰκόνα δ' ἔξετέλεσσαν καὶ εἶσατο πατρίδος ἄρχων
Κορνοῦτος κτλ...

Inoltre l'espressione ἄξιος γὰρ εἶ / τῆς εὐεπίας οὔνεκα presente in Sofocle (*Oed. Tyr.*, 932) e un verso dell'epigramma funerario per il medico e poeta Marcello di Side in A P, VII, 158 ³⁰, che merita di essere riportato per intero:

²⁶ BARBIERI, *a. c.*, 161.

²⁷ La felice integrazione [Πιερίδων ἀλροῦρη fu comunicata al BARBIERI (*a. c.*, 159) da B. GENTILI: saremmo dinanzi ad una espressione pindarica (*Nem.*, 6,32), come dinanzi ad una sofoclea nel verso successivo (vedi avanti). All'interpretazione del B., che essa vada riferita a Nestore, non aderiscono i ROBERT in *Bull. ép.*, 1955, nr. 298, i quali ripropongono l'interpretazione del PARIBENI (che si tratti di Zeus) e connettono εὐεπίης con ἀνάθημα.

²⁸ Il PARIBENI, *a. c.*, aveva integrato [οῆς εὐτεροῦς]ς εὐεπίης... Il MAZZARINO, *o. c.*, 394: [ἄξιον ὀρθῇ?]ς εὐεπίης... Un'altra integrazione possibile sarebbe [ἀντίθεμ' αὐτῇ]ς..., per il confronto con I G, II², 3158 (ROBERT, *Hellenica*, VII, 1949, 97 e nota 3): Σοὶ τὰδ Ὀνήτωρ μῆλα, πατρώϊε, σήματα νίκης / Πυθώης ἱερῆς ἱ' ἀντίθεμ' εὐεπίης.

²⁹ In « Riv. Fil. Cl. », 1941, 38; e già da L. ROBERT in « *Rév. phil.* », 1930, 41-42. (CIG, 3671 = KAIBEL, *Epigr.* gr. 880 = IGR, IV, 164 = A. P., App., I, 299 ed. Cougny III). Nestore pare un poeta che si ripete: raffronti sono stati fatti tra il secondo oracolo e il suo epigramma in A. P., IX, 364, 3-4 dal PARIBENI, *a. c.*, 101 (ROBERT in *Bull. ép.*, 1944, nr. 205).

³⁰ Cfr. U. WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Marcellus von Side* in « Sitzb. Preus. Ak. Berlin », 1928, 7.

- Μαρκέλλου τόδε σῆμα περικλυτοῦ ἱητῆρος,
 φωτὸς κυδίστοισι τετιμένου ἀθανάτοισιν,
 οὗ βίβλους ἀνέθηκεν εὐκτιμένη ἐνὶ Ῥώμῃ
 Ἀδριανὸς προτέρων προφερέστερος ἡγεμονήων,
 5 καὶ πάϊς Ἀδριανοῖο μέγ' ἔσχοτος Ἀντωνῖνος,
 ὄφρα καὶ ἔσσομένοισι μετ' ἀνδράσι κῦδος ἄροίτο
 εἶνεκεν εὐεπίης τὴν οἷ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων,
 ἡρόω μέλψαντι μέτρῳ θεραπήϊα νούσων
 βίβλοις ἐν πινυταῖς Χειρωνίσι τεσσαράκοντα.

Si tratta di un prodotto dell'epoca degli Antonini: il v. 7 offre un ulteriore parallelo della formula ³¹, che propongo di supplire nell'ultimo oracolo a Nestore:

[Πιερίδων ἀγοτῆρι καὶ ἡμετέρῳ(ι) γενετῆρι
 εἶνεκεν αὐτῆς] εὐεπίης ἀνάθημα γενέσθω.

L'epigramma per Marcello, l'amico del milionario Erode Attico, e l'autore dei versi del Triopio, permette di comprendere per quali modi si realizzava e consacrava il successo letterario dei colti orientali, che muovevano in cerca di fortuna e di gloria alla volta di Roma.

In questa erano maturati i germi lasciati nel mondo della corte dall'ideale ellenico di Nerone e di Domiziano, il quale organizzò nell'Urbe certami di poesia greca ³².

In verità, un poeta, più che altro un versificatore in lingua greca di qualunque materia, medica come Marcello, relativa alla caccia come Oppiano di Apamea, di argomento mitologico e pseudo-storico come Nestore, sa di raggiungere la solidità della fama, e gli onori a corte, mediante l'«accoglimento delle sue opere in una biblioteca pubblica annessa a un tempio» ³³. Ciò risulta evidente dai vv. 3-5 dell'epigramma per Marcello, «i cui libri Adriano . . . e Antonino . . . dedicarono nella monumentale Roma», cioè depositarono nelle biblioteche urbane, come ad es. in quella dell'*Atrium Libertatis*.

Il miglior commento degli emistichî: οὗ βίβλους ἀνέθηκεν... Ἀδριανὸς... καὶ Ἀντωνῖνος viene offerto da una breve iscrizione, rela-

³¹ Cfr. ancora l'epigramma per la erezione di una statua in ROBERT, *Hell.*, IV, 1948, 19; A. P., XVI, *App. Pl.*, 348,4; BCH, 1956, 616, v. 4 dell'epigr.. Per l'uso di εὐεπίη, cfr. anche A. P., XV, 1; I G, XIV, 2012 (epigramma per il fanciullo Sulpicio Massimo, poeta a 11 anni di *versus extemporales* nel certame dei poeti greci del 94 d. C.: nr. B, v. 4: ἀλλ' ἔλιπεν Λήθης ἄμμορον εὐεπίην. Cfr. I G, XIV, 1089,6).

³² Cfr. I G, XIV, 2012, *cit.* e I. LANA in «Riv. Fil. Cl.», 1951, 154-160.

³³ MAZZARINO, *Trattato*, 395, lin. 3; cfr. WEINSTOCK in «J. R. St.», 1957, 145 note 7 e 8.

tiva allo stesso Nestore di Laranda, incisa sul cartiglio di un busto perduto, la quale con il Mazzarino ³⁴ credo possa integrarsi:

Νέστορος εἰ[κόν]

ἦδε, νε[ῶι τε]

βίβλοι δ' ἐγέ[νοντο (numero) - -].

Il νεός è il tempio-biblioteca, in cui soltanto è possibile βίβλους ἀναθεῖναι. Tuttavia, la Roma severiana ha cambiato un poco il suo tono, caricandosi di maggior politicità. Infatti, i due poemi di Nestore, la *Nascita dei Dioscuri* e l'*Alessandriade*, ricordata da Suida, sembra dovessero perseguire manifesti intenti di esaltazione imperiale ³⁵. Il primo poteva contenere più che larvate allusioni alla famiglia imperiale, quasi che ad es. Settimio Severo fosse raffigurato in Zeus, Iulia Domna in Leda e i fratelli Caracalla e Geta in Castore e Polluce ³⁶.

Tale poema doveva precedere il dissidio tra i fratelli, del 212. e l'uccisione del liberto Castore (Cass. Dio, 77,1), dopo la quale Caracalla senza ritegni rivelò la sua personalità e la sua politica. Se anche si alienò le classi aristocratiche, questi non smentì i suoi gusti ellenistici e amò circondarsi di poeti greci. I *Cynegetica* di Oppiano di Apamea dovevano rispondere alla predilezione di Caracalla per la caccia grossa e le belve esotiche ³⁷, ora che lo stesso voleva apparire amico dei soldati e φιλαλεξανδρότατος (Cass. Dio, 77,9,1).

³⁴ *Ib.*, 395. L'autopsia del cartiglio, conservato nel Museo Naz. a Roma, agevolatami dalla gentilezza della Dott.ssa CAPRINO, mi ha convinto della possibilità di integrare 4 sillabe alla linea 2. L'iscrizione, d'altra parte, poteva continuare anche sulla base (in cui poteva leggersi ad es. un pentametro), come e. g. nel busto esposto al Museo del Louvre (Sala dei poeti greci, nr. 427). Cfr. per l'espr., I. G. XI, 4, 1299, v. 44: εἰκὼ χαλκείην νεῶι θέμεν εὐ δὲ τέλεσσαι.

³⁵ MAZZARINO, o. c., 395.

³⁶ Cfr. ad es. OPIAN, *Cyneg.*, I, 3 s. (elogio di Caracalla e di Julia Domna [Ἀσσυρίη Κυθέρεια], senza alcuna allusione a Geta); II, 14-21 (celebrazione di Castore e Polluce, protettori della caccia). Nell'ideologia dinastica dei Severi ritorna il motivo della *Concordia principum* (M. ROSTOVZEV, *Storia ec. e soc. dell'Imp. rom.*, Firenze, 1946, 459 nota 9): i due principi Caracalla e Geta erano presidenti onorari della *iuventus imperii*, come Gaio e Lucio nipoti di Augusto (*Ib.*, 501 nota 55). Nulla di strano che essi, al pari dei nipoti di Augusto (K. SCOTT in «Class. Phil.», 1930, p. 155 ss.; p. 379 s.), potessero apparire quali Dioscuri, come già M. Aurelio e L. Vero su medaglioni e in una iscrizione di Sparta (I G, V 1,447), rivolta ad essi Θεοὺς Ὀλυμπίους Διοσκούροις (cfr. J. BEAUJEU, *La relig. rom. à l'apogée de l'emp.*, I, Paris, 1955, 363 e nota 2; ancora, 360 nota 6; per Commodo, *ib.*, 388, 400).

³⁷ Eliano, autore della *Storia degli animali*, è coevo di questo Oppiano (per il quale cfr. WILAMOWITZ, o. c., 25 s.). Sulla passione di Caracalla per le fiere, cfr. ad es. CASS. DIO, 76,1,5; 77,6,2 e altresì in particolare J. GUEY in «Rév. ét. anc.», 1947, 248 s.; R. THOUVENOT in «Rév. ét. anc.», 1950, 278-87; J. AYMARON in «Rév. ét. anc.», 1953, 301-6; *Id.*, *Essai sur les chasses rom.*, ..., Paris, 1951, 354.

Anche l'*Alessandriade* di Nestore di Laranda doveva interpretare il sogno di Caracalla di riuscire un novello Alessandro, vincitore dei Parti³⁸. Al poema e all'imperatore purtroppo non arrise la sognata fortuna!

Nel museo di Damasco si conserva il seguente epigramma funerario, databile nel III sec. d. C., il quale è stato edito da H. Seyrig come appresso:

Αἴγυπτος στυγερὴ ψυχὰς ὤλεσε σύν σεο πολλάς,
ἀλλὰ σ' <ενι> ἐνκτερεῖξε θῖος καὶ πότνια μήτηρ,
κείνους δ' οὐτίς, οἰωνοῖσι δὲ κύρμ' ἐγένοντο.
Θάρσει, [- - - - -]

L'esame del facsimile, dato dall'editore, mi pare permetta di risolvere altrimenti il supposto errore per dittografia del v. 2.

Invece di σ' ἐνκτερεῖξε che complica la maldestra metrica, a mio avviso va letto σε μὲν κτερεῖξε. La terza lettera, M, fu erroneamente trascritta sulla pietra come NI. Il verso risulta:

ἀλλά σε μὲν κτερεῖξε θ(εῖ)ος καὶ πότνια μήτηρ.

Nell'ultimo verso, mutilo, dopo θάρσει doveva seguire, con il nome del defunto al vocativo, una formula del tipo — εὐψύχει — oppure quella più comune — οὐδείς ἀθάνατος —⁴⁰.

Lo zio e la veneranda madre curarono la sepoltura di questo ignoto sirio, vittima dell'odioso Egitto, mentre gli sventurati suoi compagni rimasero preda degli avvoltoi. Il Seyrig⁴¹ ha creduto scorgervi una allusione alle invasioni di Zabdas, generale di Zenobia. Si tratterebbe quindi di un soldato sirio caduto in battaglia in Egitto, la cui spoglia eccezionalmente e a grandi sacrifici fu ricondotta in patria, nell'Hauran forse.

Nonostante l'ipotesi sia molto brillante, altre e più semplici se ne possono fare: il sirio può esser morto per una epidemia o per un assalto armato di predoni, mentre in carovana tornava dall'Egitto.

³⁸ ROSTOVZEV, o. c., 482 s., 488; F. ALTHEIM, *Liter. u. Gesellsch.*, I, Tuebingen, 1948, 156 s.; J. GAGÉ, *L'horoscope de Doura et le culte d'Alexandre s. les Sévères* in « Bull. Fac. Lettr. Strasbourg », 1954, 151-168. Il BARBIERI, a. c., 168-9 propende a estendere la vita di N. fino a Severo Alessandro. Quanto vivo fosse il gusto per la poesia greca classica in Caracalla, mostra l'episodio di un banchetto a Nicomedia, in cui quest'ultimo recitò alcuni versi dell'Alceste di Euripide, il cui senso profetico si comprese dopo l'uccisione dell'imperatore (CASS. DIO, 78.8.4-5).

³⁹ In « Syria », 1954, 214-7; anche in *Bull. épigr.*, 1956, nr. 336 senza variazioni; SEG, XIV, 827.

⁴⁰ M. SIMON in « Rév. hist. relig. », 1936, 188-206; R. LATTIMORE, *Themes in gr. a. lat. epitaphs*, Illinois, 1942, 253 nota 299. JALABERT-MOUTERDE, *Inscr. de la Syrie*, IV, Paris 1955, nrr. 1409, 1490 etc.

⁴¹ A. c., 216-7.

Tanto forte era l'afflusso di commercianti sirî in Egitto, che gli egiziani del Sinai proclamavano in epigrafi: *Cessent Syri ante Latinos Romanos* ⁴².

A una simile ostilità da parte egiziana può ben rispondere l'aggettivo *συγγεγή* applicato ad Αἴγυπτος, in questo epigramma funerario per un sirio morto in terra di Egitto.

L'epigramma funerario edito in *Monumenta Asiae Minoris Antiquae* (MAMA), I, nr. 157, proveniente da Laodicea Combusta in Lycaonia, la cui interpretazione è stata assai dura per via degli errori di scrittura e per l'intervenuta pretesa di farne un epitafio paleocristiano ⁴³, secondo il recente studio del Rev. F. Halkin ⁴⁴ suonerebbe come appresso:

Τύμβον Γενναδείου πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
ἐξετέλεσαν· ὁ γὰρ γένος πάτρην τ' ἀκάχησεν.
Ποιμ(αί)ν(ω)ν τ' ἐπ' ὅεσσιν θ(η)ρο(τ)ραφ(ί)ην γὰρ ἀνέτλη
οἴκτιστον θνήσκων καὶ δυσμενέων. . οοσιων
ἦπιος ὦν· ἐταίων μινυνθάδειος δ' ἐτελεύτα.

Le maggiori difficoltà furono date dal v. 3, pieno di errori di scrittura: ποιμένον per ποιμ(αί)ν(ω)ν (viceversa, al v. 5 ἐταίων per ἐτέων); ὁ ἱερο[γ]ραφεῖην per θ(η)ρο[τ]ραφεῖην (= θηροτροφίαν) ⁴⁵.

Tuttavia, anche l'espressione ἐπ' ὅεσσιν, trascritta dal Calder a ragione con ε puntata, richiede, a mio avviso, una correzione, la quale è abbastanza semplice: OPECIN (ἐπ' ὄρεσιν). Va notato, infatti, che Laodicea Combusta è dominata da montagne, che in epoca imperiale richiedevano un corpo di ὄρεσφύλακες ⁴⁶. Naturalmente, esse

⁴² CIL, III, 86 = CIG, 4668. R. MOUTERDE in « Compt.-rend. Ac. Inscr. », 1954, 486. Cfr. in gener. E. WILL in « Syria », 1957, 262 ss. Interessante l'iscrizione, rinvenuta presso Tebe, con menzione di mercanti del M. Rosso, per cui ROSTOVZEV, o. c., 181 a fine nota 19, e specialmente l'iscrizione di Palmira (DUNANT in « Mus. Helvet. », 1956, pp. 216-220), in cui è lodato dai componenti di una carovana *Soados* διασώσαντα δε και τήν [προσφ]ατως από Ουόλογοισιά[δος] παραγενομένην συν]οδίαν ἐκ τοῦ περιστάντος αὐτὴν μεγάλου κινδύνου... (lin. 12 ss.).

⁴³ Cfr. CABROL-LECLERCQ, *Dict. d'arch. chr.*, XIII, col. 603; SEG, VI, 343; H. GREGOIRE in « Byzantion », 1933, 65-9. *Contra*: A. WILHELM in « Sitzb. Preuss. Ak. Berlin », 1932, 826 ss., P. DELEHAYE in « Anal. Boll. », 1932, 381.

⁴⁴ *Inscriptions gr. relat. à l'agiographie* in « Anal. Boll. », 1949 (Mélang. P. Peeters, I), 89-90; e in « Anal. Boll. », 1953, 90.

⁴⁵ In MAMA, I, 157 p. 81 si legge: ποιμέν' ὄντ' ἐπ' ὅεσσιν ὁ ἱερο[γ]ραφεῖην (la lettura ὁ ἱερογραφεῖην è difesa dal Calder ancora in « Gnomon », 1934, 503; cf. « Anat. St. », 1955, p. 33 n. 3).

⁴⁶ D. MACIE, *Roman Rule in Asia Min.*, II, Princeton, 1950, 1516 nota 47; MAMA, I, p. XV. La lettura proposta mi pare necessaria, nonostante II., XI 106: ποιμαίνοντ' ἐπ' ὅεσσι λαβών... Cfr. ROBERT, *Hellen.*, VII, p. 155 n. 1.

dovevano offrire pascolo alle greggi ed essere nido di belve⁴⁷: il pastorello Gennadios, mentre vi custodiva le pecore, forse di proprietà imperiale⁴⁸, fu sbranato dalle belve (come risulta dal termine θηροτραφίην).

Di quale genere esse fossero, si deduce dall'ultima parte del v. 4. Finora si è letto δυσμενέων ἀνοσειών (MAMA, I p. 81), accettato senza discussione dal Grégoire, per il quale i δυσμενεῖς ἀνοσιοῖς sarebbero stati i persecutori del cristiano (!) Gennadios.

Il Rev. Halkin, però, ha osservato che la sola lettura metodicamente giusta risulta δυσμενέων .. οσειών, di cui non sa trovare la soluzione⁴⁹.

A mio avviso, però, basta supporre la dittografia del C e il comune fenomeno iotacistico, per ottenere la lettura <σ>σ(υ)ών (dei cinghiali).

In conseguenza, va supplito δυσμενέων [ύπ]ὸ σ(υ)ών⁵⁰, che offre un ricercato contrasto con l'emistichio del verso seguente: ἥπιος ὦν⁵¹. Riassumendo, i vv. 3-5 vanno letti:

ποιμ(αί)ν(ω)ν τ' ἐπ' ὄρε(σ)σιν θ(η)ρο[τ]ρ(ο)φ(ι)ην γὰρ ἀνέτλη
οἰκτιστον θνήσκων καὶ δυσμενέων [ύπ]ὸ σ(υ)ών
ἥπιος ὦν· ἐτ(έ)ων μινυνθάδ(ι)ος δ' ἐτελεύτα.

GIACOMO MANGANARO

⁴⁷ Cfr. ad es. LIBAN., *ep.*, 544 (in L. ROBERT, *Hellenica*, V, 1948, 90 nota 1): τοιαῦτας δὲ ὑμῖν τὰ ὄρη τρέφει τὰς ἄρκτους...; PAUSAN. I, 32,1 (per il Parnete παρεχομένη θήραν σὺν ἀγρίων καὶ ἄρκτων), III, 20,4 (per il Taigeto), V, 6,6 (per Scillunte), IX, 23,7 (sui monti di Larimna in Beozia). Cfr. ROBERT, *Hellen.*, X, 1955, p. 32. Nel rilievo della stele di Artemidoro Βηραιεύς del Museo di Atene (nr. 2052 in A. CONZE, *Die Attischen Grabreliefs*, IV, 1911-1922, Tav. 449 = I. G. III, 1630) sono indicate, quale sfondo al giovane che caccia il cinghiale, la montagna e le capre.

⁴⁸ Per le tenute imperiali presso Laodicea Combusta, cfr. ROSTOVZEV, *o. c.*, 305 (fine nota 6).

⁴⁹ In « Anal. Boll. », 1949, 90 (certamente in base alla fig. a in MAMA, I p. 81). Perciò, E. HONIGMANN in « Anal. Boll. », 1953, 347 propone [μολλοσιών].

⁵⁰ Per il rendimento di υ con ι cfr. E. SCHWEIZER, *Gramm. Pergam. Inschr.*, 1898, p. 75 s.; A. THUMB, *Die gr. Spr. im Zeit. d. Hell.*, 1901, p. 139 s., p. 193 s. Per l'espressione, cfr. GEFFCKEN, *Gr. Epigr.*, Heidelberg, 1916, 223, 5: δυσμενέων ὑπὸ χειρσί; ROBERT, *Hell.*, V, 88 nota 10: ἄρκον ὑπὸ συγερῆς ὀλέσας βίον... (per uno sbranato da un orso); MAMA, I 286: Μάνον... λακισθέντος ὑπὸ λύκων. L'epigramma per Gennadios viene citato a proposito di persone morte violentemente in ROBERT, *Hell.*, X, 1955, 32 nota 5; 280. L'aggettivo δυσμενής rende il concetto di ira, che è una caratteristica del cinghiale (cfr. AYMARD, *o. c.*, 324 nota 2; da rilevare il verso di OPIAN., *Cyneg.*, IV, 38: καὶ κάπρος μένος οἶδεν ἔων ὑπέροπλον ὀδόντων cfr. anche *Id.*, III, 364-390; II, 332: σῶας αἰθυκτῆρας; 457: σὸς ἀγραῦλοιο; 465: σὺν χαυλίοδοντα) Tale animale, frequente sui monti (OPIAN., *Halieut.*, I, 12: χλούνην μὲν ὀρίτροφον) era mortale, specialmente per un giovinetto come Gennadios (cfr. APUL., *Met.*, VIII, 5: *eum* (sc. *Tlepoleum*) *furens aper invadit iacentem... mox ipsum resurgentem multo dente laniavit...* citato in AYMARD, *o. c.*, 327).

⁵¹ Cfr. ad es. IG, V, 2, 153: ἥπιε... / ...ἄντεχε πασιν / δυσμενέσιν.

RASSEGNA DI STUDI DI FILOLOGIA GRECA E LATINA

a cura di QUINTINO CATAUDELLA

Quaestiones lyricae. Fasciculus I. Scripsit VICTOR STEFFEN (Poznanskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział filologiczno-filozoficzny, tom XVI, zeszyt 3), pp. 52, Poznań, 1955.

Sono quattro capitoli, trattanti di varie questioni, esegetiche e critiche, le quali riguardano l'antica poesia greca, elegiaca e giambica (Mimnermo, Solone, Semonide), e sono tra loro più o meno strettamente legate.

Il primo capitolo ha per tema la *Smirneide* di Mimnermo, e vi si dimostra che il poema — del quale è data una persuasiva ricostruzione, in base ai frammenti e alle testimonianze — era abbastanza lungo, e non risultava di elegie staccate, ma era una narrazione continuata, di argomento storico (la guerra degli Smirnioti contro Gige e i Lidi) e di spirito epico, senza intenzioni parenetiche nè riferimenti agli avvenimenti contemporanei al poeta. Sarebbe stato scritto quando il poeta era in età matura, tra i trenta e i quaranta anni: notevole, in questo studio, la difesa del testo trádito al v. 11 del fr. 13 Diehl $\sigma\tau\alpha\upsilon\gamma\eta\sigma\iota\nu\ \phi\epsilon\rho\epsilon\tau'\omega\kappa\epsilon\omicron\varsigma\ \eta\epsilon\lambda\iota\omicron\iota\omicron$, inteso *cum afferebatur* (sc. *illud opus*) *radiis celeris solis*.

Nel capitolo II è studiato il giambo di Semonide sulle condizioni della vita umana, considerato come parte di un carme più ampio, e ne è data, anche attraverso confronti con Solone, una suggestiva interpretazione, dalla quale il poeta appare, non pessimista come prima si interpretava, ma animato di fiducia nell'opera degli dei, e preoccupato di porgere un rimedio ai mali di cui soffre l'umanità, attribuiti alla brama di arricchire, per cui gli uomini affrontano pericoli e guai d'ogni sorta (due correzioni del testo si raccomandano all'attenzione, $\xi\chi\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ al v. 10, per il trádito $\tau\chi\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$, *neminem esse mortalium, quin censeat se iam proximo anno Pluto eiusque bonis carum habitum iri*, dove tuttavia presenta qualche difficoltà il valore passivo dato al futuro medio di $\xi\chi\omega$, sebbene vi sia l'esempio di $\epsilon\nu\acute{\epsilon}\chi\omicron\mu\alpha\iota$ e di $\sigma\chi\eta\sigma\omicron\mu\alpha\iota$; e al v. 17, $\theta\nu\eta\iota\sigma\kappa\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$, $\epsilon\upsilon\tau'\alpha\nu\ \delta\eta\ \delta\nu\eta\iota\sigma\omega\nu\tau\alpha\iota\ \zeta\omicron\epsilon\iota\nu$, per $\mu\eta$ dei codd.).

Il capitolo III riguarda la famosa elegia $\epsilon\nu\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\ \kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\sigma\tau\omicron\nu$, attribuita da taluni a Simonide di Ceo, da altri all'Amorg'no, e di cui qui si cerca di dimostrare l'attribuzione a Mimnermo (veramente la dimostrazione prova solo che l'elegia è piena di spiriti e di formule mimnermiche, non prova con sufficiente persuasività che sia di Mimnermo, ed è certo rischioso allontanarsi dall'unica indicazione offerta dalla tradizione, senza che ci sia una valida ragione che spieghi l'origine della « falsa » attribuzione). Una correzione al v. 11, $\beta\iota\omicron\varsigma\ \omega\varsigma\ \delta\lambda\acute{\iota}\gamma\omicron\varsigma$, per $\beta\iota\omicron\tau\omicron\upsilon\ \delta\lambda\acute{\iota}\gamma\omicron\varsigma$, per evitare lo iato, è degna di nota, ma forse non necessaria ($\beta\iota\omicron\tau\omicron\upsilon$ può essere, è vero, dovuto al $\beta\iota\omicron\tau\omicron\upsilon$ del verso seguente, in corrispondente sede del verso, ma non

è necessario supporlo, e comunque più semplice potrebbe essere βιότοι').

L'ultimo capitolo riguarda i noti versi coi quali Solone, rivolgendosi a Mimnermo, « corregge » il desiderio espresso dal più anziano poeta, che la morte lo cogliesse a sessant'anni; ed è formulata l'ipotesi che i detti versi facessero parte di una elegia gratulatoria, inviata da Solone a Mimnermo in occasione del compimento dei sessant'anni da parte di quest'ultimo, e che ai detti versi di Solone seguissero, subito dopo, i versi μηδέ μοι ἄκλαυτος θάνατος μόλοι κίε, coi quali si verrebbe a rispondere a corrispondenti considerazioni di Mimnermo. Ipotesi senz'altro suggestiva, e non priva di fondamento.

Exclusus amator. A study in Latin love poetry, by FRANK O. COPLEY (« Philological monographs published by the American Philological Association », n. XVII), pp. VIII-176, Oxford, B. H. Blackwell, LTD (oppure Segretario dell'Association, prof. MacKendrick, University of Wisconsin), 1956.

Per lo studio della letteratura — dice il chiaro Autore all'inizio della prefazione — « nulla é così interessante e istruttivo come la storia completa di un tema o di una forma letteraria ». Certamente egli avrà voluto parlare di interesse erudito, magari didattico, pratico, giacchè é chiaro che la storia di un genere letterario é in sé storia esterna, é solo un filo conduttore, anche se non prescinda (e come potrebbe?) dalle singole personalità poetiche, che solo contano, in quanto abbiano improntato di sé, e dato vita e forma agli schemi del genere, i quali non esistono al di fuori della realizzazione poetica, se non come topica, come occasione, e cioè come elemento esterno. Questo libro fa la storia del *paraclausithyron*, qualche cosa come una sottospecie della poesia amorosa, e la fa seguendo lo svolgimento di esso dalle sue origini greche fino alle più tarde manifestazioni romane; e bisogna dire che la raccolta del materiale é fatta con molta diligenza e sagacia, l'informazione bibliografica sufficiente, anche se non esauriente, e, soprattutto, che l'Autore ha inteso, come del resto era naturale che facesse, il suo compito, non solo come di raccoglitore e sistematore del materiale, ma anche di interprete di poesia, di giudice delle varie composizioni, e, quand'era possibile, delle varie personalità poetiche.

L'A. così riesce a fissare i motivi più frequenti del genere, presenti in tutti, o quasi, i componimenti, e a distinguere i vari tipi di παρακλαυσίθρυρα, drammatici e lirici, e a notare le somiglianze, e le differenze, col κῶμος (qui io avrei accentuato di più le differenze): il risultato ultimo dello studio, anticipato nella prefazione, é che il *paraclausithyron* « incominciato come una *boisterous street ballad*, ricevette il suo *elemental development* come letterario motivo dai Greci, che fecero di esso un canto espressivo della pena e delle sofferenze di amore. Preso dai Romani esso diventa molto più elaborato, ed é largamente arricchito di interessi psicologici ed erotici,

per diventare poi alla fine un elemento-chiave nella letteraria versione dell'amore » (p. VIII e 40). Veramente del παρακλανσίθυρον in Grecia non abbiamo più che deboli tracce, e nessun componimento vero e proprio, chè tali non si possono considerare le stilizzate trattazioni del motivo nei poeti di epigrammi, e le presentazioni, più o meno parodiche, che si trovano nelle commedie; gli accenni che si possono cogliere in Eroda, 2, 33 sgg., in Alceo, in Anacreonte, in Teocrito hanno piuttosto valore documentario. Nemmeno il famoso *Alexandrian erotic fragment*, di cui l'A. dice che « come *paraclausithyron*, è molto superiore a tutti gli altri esemplari greci esistenti » (p. 20), é, per me, un vero *paraclausithyron*.

È, tutt'al più, un componimento poetico nel quale é introdotto un *paraclausithyron*, ma questo stesso è espressione di condizioni e sentimenti troppo specifici, perchè si possa considerare come un componimento di genere, come la variazione di un motivo poetico. Il componimento é da considerare, probabilmente, come un mimo, che si svolge in vari momenti; uno di essi si svolge davanti alla porta chiusa, é il παρακλανσίθυρον. Nell'interpretazione di qualche particolare ci sarebbe forse da osservare qualche cosa.

Io credo che nel carme si faccia differenza tra φιλία ed ἔρως (αἵρεσις « scelta », é qui « simpatia »: « reciproca fu la simpatia », che ci attrasse l'uno verso l'altro), l'uno, φιλία, essendo « relazione di affetto », « frequentazione amichevole »: τῆς φιλίης Κύπρις ἐστ'ἀνάδοχος spiega ἐξευγίσμεθα, e ἀνάδοχος, più che *surety*, come traduce l'A., é *pignus* (all'atto venereo si giunse come a conferma dei sentimenti di affetto). Credo che debba farsi punto dopo εὐρετής e riferire γὰρ ἃ ἔρως (forse Ἐρώς), sull'analogia dell'espressione, che segue qualche rigo dopo, γὰρ πολὺς Ἐρώς. Ai vv. 19 sgg. καὶ ὁ τὴν Κύπριν οὐ φάμενος εἶναι τοῦ ῥᾶν μοι αἰτίαν non dà senso: *he says that Cypris is not the cause of my love*, traduce l'A., ma qui, dopo le parole ὁ πρὸ τοῦ μέγα φρονῶν, non possiamo attenderci un rimprovero per la fanciulla quanto una lode per sè, per la purezza, e perciò per la serietà, dei suoi sentimenti: dunque, non μοι, ma (F)οὐ è da leggere. Οὐκ ἦνεγκε νῦν τὴν τυχοῦσαν ἀδικίην non può significare *this is no common wrong he has done me now*, quasi che si riferisca all'ultimo apprezzamento fatto — se si legge μοι — sui veri sentimenti della ragazza, ma: « non ha tollerato ora la mia prima colpa » (come del resto si intende da molti; una ἀδικία infatti, anche se « da nulla », anche se discutibile, riconosce di aver commesso la fanciulla stessa, se alla fine del carme, chiederà l'intervento di amici che giudichino τίς ἀδικεῖ).

I *paraclausithyra* latini sono caratterizzati felicemente, specialmente dal punto di vista formale, e in modo particolare quello di Properzio (I, 16), che l'A. esamina in rapporto a Tibullo e a Catullo, e considera, pur nella sua impersonalità, come « il migliore di tutti i *paraclausithyra* che ci sono pervenuti dall'antichità » (p. 114), e quasi il simbolo « of the literary love affair as Roman poetry knew it, an affair which involved on the one side the lover's hopes, fears and aspirations, his joy and his misery », con cui il *paraclausithyron*

« reaches its logical end and conclusion as an erotic vehicle » (p. 124). Dove l'A. convince meno é quando attribuisce al *paraclausithyron* un'importanza determinante nel letterario « sistema » dell'amore presso i Latini. Certo, la tradizione letteraria del παρακλαυσίθυρον, importata dalla Grecia e radicatasi nel costume a opera dei *iuvenes protervi*, seguaci delle mode greche, ebbe a Roma una diffusione abbastanza larga, ma sempre l'imitata a una categoria di amori (che sono peraltro quelli — da taluni poeti, come Orazio — più spesso cantati fra i Latini): ma ogni volta — e ciò non accade certo raramente! — che l'amore si rivolge a soggetti più degni, o creduti più degni, e cessa di essere sollecitazione dei sensi, ma é tormento dell'anima e dramma interiore e angoscia e gioia gridante e sospiro (occorre ricordare esempi famosi di Catullo, e di Propertio, di Tibullo?), allora la forma del *paraclausithyron* non serve più, e il sentimento trova espressione fuori di ogni tradizione letteraria.

ATHÉNÉE, *Les Deipnosophistes* (I-II), texte établi et traduit par A. M. DESROUSSEAUX, avec le concours de CHARLES ASTRUC (« Collection des Universités de France »), pp. LXXIII - 206 (da 1 a 177 numerazione dopp'a), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1956.

Si inizia con questo volume un'opera immensa, alla quale l'eminente (e ora, purtroppo, compianto) Autore ha dedicato anni di ricerche pazienti e tenaci, e profuso tesori di erudizione e di magistrale esperienza critica. L'Autore stesso racconta, in quella sua sapida e personalissima prosa, che rende gradevolissima la lettura di questa parte dell'introduzione, dedicata alle memorie personali, come ancor giovanissimo, fin dal 1886, si fosse interessato allo studio di Ateneo, collazionando il codice A, a Venezia, in vista di un'edizione che doveva curare per la collezione Didot (ma che non fu condotta a termine, per avere la casa editrice rinunciato al progetto), e come nel 1917, essendo stata fondata la collezione Budé, avesse accolto l'invito di Paul Mazon a collaborare e proposto Ateneo, con ciò ritornando all'impresa di un tempo, mai, del resto, perduta di vista. « Me fussé-je mis une pierre au cou! », dice di avere esclamato più volte col personaggio di Beaumarchais: e ce n'era ben donde, a pensare alle difficoltà innumerevoli che si presentavano a ogni piè sospinto nell'esecuzione di un'opera così vasta e complessa, nella quale il fatto d'essere stato preceduto da editori come Kaibel (per limitarmi al più recente), se da una parte sgombrava il terreno da qualche difficoltà, dall'altra imponeva l'onere di un maggiore approfondimento e perfezionamento, sia nel riguardo critico testuale che in quello esegetico.

Nella vasta, informatissima introduzione sono date con mirabile chiarezza le notizie ch'era possibile dare sulla vita e l'opera di Ateneo (sulle sue amicizie, sull'ispirazione e i modelli letterari dei *Deipnosophisti*, sui personaggi che intervengono al banchetto, sulle

vicissitudini a cui andò soggetto il testo, attraverso due abbreviamenti e una restaurazione parziale di lacune, dall'originaria composizione in 30 libri all'attuale epitome in 15, sulle fonti), e sono esaminati a fondo i problemi della tradizione manoscritta, alla soluzione dei quali l'A. ha portato il contributo di personali indagini, compiute tra il 1888 e il 1940, nel corso di numerosi viaggi a Venezia, intese e verificare — mantenere o modificare — tutte le divergenze constatate tra la sua collazione e i dati dell'apparato di Kaibel. Seguono utilissime indicazioni sulle edizioni e le traduzioni precedenti, e, infine, una sobria esposizione dei criteri, anche pratici, a cui è informata la presente edizione, e degli scopi di essa. Nella costituzione dell'apparato critico, l'A. si propone di raggiungere « la chiarezza nella brevità », ha di mira i lettori « delle più diverse categorie », la sua guida è costantemente « l'utilità del lettore », soprattutto del lettore « non ellenista ». Ciò non vuol dire naturalmente che il Desrousseaux abbia inteso fare opera di divulgazione: nulla è più lontano dall'opera di divulgazione quanto questa edizione di Ateneo, condotta in ogni punto con l'acribia filologica più rigorosa e scientifica: vuol dire soltanto che anche il lettore non specialista è posto in grado di leggere e di comprendere senza eccessiva fatica la non facile opera.

Parlavamo delle speciali difficoltà che la costituzione di questo testo presenta all'editore: si trattasse di un testo continuato, si finirebbe per « farci la mano », per abituarci alla maniera dell'autore così da trovare nell'*usus scribendi* dell'autore una guida attendibile nella soluzione delle aporie testuali: ma qui si tratta anche di centinaia, di migliaia di frammenti, appartenenti agli autori più diversi, con caratteristiche di stile diversissime, per i quali la qualità di frammenti aggrava inoltre le difficoltà: si comprende facilmente perciò come per quest'opera si richiedano nell'editore qualità particolari di dottrina e di sensibilità critica. E queste qualità il D. possiede in misura notevole: sono quasi duecento i casi in cui l'Editore è intervenuto nella costituzione del testo con proposte sue, di correzioni, integrazioni, indicazioni di lacune, difese della lezione manoscritta, ecc.; e quasi sempre l'intervento è convincente, sì che il testo dato dal D. appare generalmente meritevole della fiducia più larga ¹.

La traduzione ubbidisce alle esigenze della maggiore fedeltà e, insieme, della chiarezza (« serrer, serrer » — egli dice nell'introduzione — « d'aussi près qu'on pourra les mots et leur ajustement

¹ Certo, qualche volta si può trovare preferibile una lezione diversa da quella accettata dall'E.. Per es., a p. 4 b 9 il D. legge, col Gesner, ἐν Σιτάθῳ κροστῆας, in un breve elenco di specialità gastronomiche in gran parte siciliane, mentre i codd. danno Σιτασίθῳ. Ora, è vero che da Clem. Aless. e da Polluce risulta che tale specialità aveva quella localizzazione, ma appunto per questo è più probabile che qui l'indicazione geografica meno comune sia la vera; tanto più che i κροστῆες sono un pesce di fiume, e che ancora se ne pescano in abbondanza nel Simeto. Inoltre, la congettura Ἰλίκος per Λύκος ο Λύκων, in II, 69 E era stata proposta dubitativamente da P. MAAS, in *Pauzy-Wissowa RE*.IX, 818.

réci-proque..., tâcher de rien laisser tomber sans trace ou sans tour indicateur... »), col risultato di rendere perfino gradevole la lettura di un'opera altrimenti inamabile nel suo carattere frammentario e slegato. Il commento esegetico è distribuito fra le note a pie' di pagina e un'appendice di « note complementari »; esse sono della più grande utilità, e frutto di un'erudizione non comune.

Un'opera — in conclusione — che fa onore alla filologia francese, e della quale tutti dobbiamo essere grati all'Autore: è sperabile che essa possa essere condotta a termine presto, con gli appunti lasciati dal compianto Autore, e con la collaborazione di quell'Astruc che già per questo primo volume ha meritato che il suo nome comparisse nella copertina, insieme con quello del vecchio « atenaista », il dottissimo Desrousseaux.

SAINT BASILE, *Lettres*, tome I, texte établi et traduit par YVES COURTONNE (« Collection des Universités de France »), pp. XXV - 233 (da 1 a 219 numerazione doppia); Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1957.

Per quanto da non molto — dal '50-'53 — sia stato pubblicato in seconda ed'zione, con traduzione inglese, l'*Epistolario* di Basilio, a cura di J. Deferrari e di Mc Guire, sia la benvenuta questa edizione Budé, ottimamente curata dal Courtonne, se essa contribuisce, come certamente contribuirà, efficacemente alla diffusione e alla migliore conoscenza di un'opera che è così rappresentativa del secolo in cui si svolse la vita del grande Santo.

Questo primo tomo comprende le lettere anteriori all'episcopato di Basilio e quelle dell'episcopato; è fatta precedere una chiara introduzione, nella quale è narrata sobriamente, ma comoiutamente, la vita del famoso vescovo (e si capisce quanto giovi alla comprensione dei fatti e dei personaggi di cui si parla, o a cui si allude, questa notizia biografica), ed è data ragione della costituzione del testo. Il Courtonne, che accetta la classificazione dei manoscritti delle Lettere fatta già dall'abate Bessières, si fonda, per la costituzione del suo testo, sui manoscritti del gruppo A, e specialmente sui quattro più antichi, della famiglia Aa, a cui tuttavia aggiunge due manoscritti molto rappresentativi, del gruppo B, e in particolare della famiglia Bo (il *Laurentianus* IV, 14, e il *Coislinianus* 237); tutti e sei questi manoscritti sono stati collazionati completamente dal nuovo Editore. Il risultato di questo accertamento critico non è stato — e non poteva esserlo! — tuttavia rivoluzionario; chè questo testo del Courtonne non differisce che « per leggeri ritocchi » dal testo dei Benedettini di S. Mauro, riprodotta senza mutamenti dal Migne, l'uno e l'altro essendo fondati — il testo dell'edizione par'sina del 1618, che servì di base all'edizione dei Benedettini, e il testo del Courtonne — principalmente e quasi unicamente sui manoscritti delle famiglie Aa e Ab. Ma quand'anche il risultato del lavoro critico del dotto studioso francese non fosse stato che quello di confermare la validità del testo dei Benedettini, non

sarebbe stata vana la sua fatica, che gli ha consentito di apportare (come egli stesso dice) « a un testo ancora dubbio la sicura garanzia di una critica completa ». Alla lezione manoscritta il C. si attiene generalmente, salvo nei pochi casi in cui lo stato del testo impone l'intervento del critico, inteso a sanare il guasto, e anche in questi casi egli si attiene alle correzioni dei Maurini, senza proporre di suo, il che è senz'altro lodevole, trattandosi, come qui si tratta, di correzioni, vorremmo dire, « collaudate ».

La traduzione è fedele, e, insieme, scorrevole e chiara; fedele fino al punto di conservare all'espressione francese le finenze e i diversi coloriti stilistici (fino al preziosismo e alle ricercatezze più artificiose) dell'originale. Certo, qualche volta accade di avvertire che qualche cosa della ricchezza di significati dell'originale è stata sacrificata (per es., alla fine della epistola IV $\pi\rho\acute{\epsilon}\pi\omicron\iota\delta' \acute{\alpha}\nu\ \tau\eta\ \iota\epsilon\rho\acute{\alpha}\ \sigma\omicron\upsilon\upsilon\ \psi\upsilon\chi\eta\ \acute{\alpha}\lambda\upsilon\pi\omicron\varsigma\ \upsilon\pi\eta\rho\epsilon\sigma\acute{\iota}\alpha\ \sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ non è forse tradotto bene con « ce qui conviendrait à ton âme sainte c'est un corps qui ne donnerait aucune peine à soigner », con $\upsilon\pi\eta\rho\epsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ dovendosi intendere piuttosto il servizio che il corpo rende all'anima, e che si raccomanda non costi dolore ad esso; e nella epist. V, 2 $\kappa\alpha\tau\epsilon\pi\acute{\alpha}\delta\epsilon\iota\nu$ non è esattamente « chanter », ecc.), ma bisogna riconoscere, e lo facciamo volentieri, che l'ardua impresa assuntasi dal C. è felicemente riuscita, e che ora è consentito anche a un lettore non propriamente specialista di leggere questa interessantissima opera di Basilio in una traduzione fedele e insieme non destituita di pregi artistici.

Le poche questioni di autenticità, a proposito delle Lettere, VIII, XVI, XXXVIII, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVII, sono trattate con sobrietà e chiarezza; quanto alla cronologia, è accettata quella fissata da Maran. A proposito di quello che è osservato nella nota di p. 196 (lettera XC), sulla questione se Basilio credesse o no alla divinità dello Spirito Santo, andava ricordato quello che è detto in proposito da Gregorio di Nazianzo nell'*Elogio funebre di Basilio*.

Anthologie Grecque. Première partie. *Anthologie Palatine*. Tome VII (Livre IX, épigr. I-358). Texte établi par PIERRE WALTZ, traduit par GUY SOURY (« Collection des Universités de France »), pp. LXVIII-143 (da 1 a 143 numerazione doppia), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1957; prezzo fr. 1500.

Dopo una lunga interruzione si riprende la pubblicazione dell'*Antologia greca*. Morto, nel 1945, il benemerito Waltz, che si era occupato ottimamente dell'edizione dei precedenti libri, per questo IX libro della *Palatina* si è dovuto ricorrere a una forma « mista » di collaborazione: il testo, l'apparato critico e la notizia introduttiva sono del medesimo Waltz, la traduzione, almeno per questo volume (chè la pubblicazione del libro IX, degli « epigrammi epittici », comprenderà due volumi), è di G. Soury, uno studioso che già aveva collaborato col Waltz nella pubblicazione dei precedenti libri; l'annotazione, per questo primo volume, è di A. Dain, il quale, oltre che della collaborazione di Charles Astruc, si è valso di appunti,

piuttosto informi, lasciati dal Waltz, e di appunti dalle lezioni del Desrousseaux, il quale di questo l'bro di epigrammi aveva fatto oggetto di esercitazioni critiche di seminario. Una collaborazione molto complessa, dunque, e qualche inconveniente è inevitabile che ne sia venuto, sebbene Dain e Astruc abbiano cercato di evitare, per quanto era possibile, *toute disparate*.

L'ampia notizia che precede l'edizione degli epigrammi, tratta, con perizia magistrale, della tradizione manoscritta, dei rapporti — limitatamente a questo IX libro — tra la *Palatina* e le altre sillogi, del problema delle attribuzioni e dei *lemmata*, della composizione del libro IX e della definizione del concetto di « epidittico », della forma letteraria degli epigrammi, della loro destinazione, del loro valore, specialmente nel rispetto documentario e archeologico. Non si potrebbe desiderare, come introduzione alla lettura degli epigrammi, nulla di più o di meglio; l'informazione è chiara e completa, quale poteva aspettarsi da uno specialista di questi studi, tuttavia ho l'impressione che non siano stati posti abbastanza in rilievo i rapporti con l'attività delle scuole di declamazione, nel cui ambito parecchi di questi epigrammi trovano, mi sembra, la loro « sede » naturale, e la spiegazione.

I pericoli a cui accennava Dain nell'*avant-propos*, nascenti dalla complessità della collaborazione, nonostante gli sforzi dei due revisori, non è stato sempre possibile evitare. Così, per es., accade qualche volta che la traduzione sia fatta su un testo diverso da quello stampato, o che sia data un'interpretazione diversa da quella suggerita dall'Editore (117, 7, nell'apparato: ἐμὴν... νηδύν, *servandum, dummodo ut la esisti, non ut succensuisti verbum* ὠδύσσαο *interpreteris*; nella traduzione *pourquoi tant de colère contre le fruit de mes entrailles?*; 140,4 nel testo νόον nell'apparato ἰήν di Stadtmüller *fortasse recte*, nell'annotazione *je préférerais ἰήν*, nella trad. *mon esprit*; 240,5 ἀπὸ Ὁῆς nel testo, nell'apparato critico si riporta la proposta di Desrousseaux Ὁῆς, nella trad. *depuis Héra*, nell'annotazione si propende per Ὁῆς e si osserva che Ὁῆς o Ὁῆς nell'antica scrittura *c'est l'affaire d'une boucle de lettre*; 388,6 ὕπνου κῶμα καταρχόμενον nel testo, *torpeur insidieuse du sommeil*, nella traduzione; ecc.).

La scelta delle lezioni ed, eventualmente, degli emendamenti, mi sembra fatta, generalmente, con buon criterio; i rari interventi personali, con proposte di nuove, proprie correzioni, dell'Editore, mi sembrano quasi sempre opportuni e accettabili; qualche perplessità può lasciare qualche interpretazione, ma è roba discutibile. Così, per es., nell'epigramma 38,4 ἡ φύσις *é leur nature*, come qui è tradotto, o non piuttosto « la mia natura », cioè della fonte? 39,3 τὰ στωμύλα *é proprio « ces gentillesse? »*; 64,3 ἐρουσάμεναι περί πασαι *é reso bene con veillant toutes sur toi à la ronde?* (non certo *é da preferire la correzione ἐρεσάμεναι*); 136,3 συρίσδων καλάμοισιν ἐμὰς τέρπεσκον ἀνίας *é proprio da tradurre en jouant du chalumeau je charmerais mes peines?*; 286,6 ἀλλ'ἔξεις βομὸν δν ὠμόσαμεν *che senso ha, tradotto mais tu auras pour autel celui par lequel j'ai juré?* (mi

pare che il senso sia, piuttosto, questo: il gallo importuno non canterà più la notte, perchè « avrà l'altare » di Sarapide, sarà, cioè, sacrificato a Sarapide, equivalendo l'espressione ἔξεις βωμόν a βωμὸς ἔξει σε).

Nella nota all'epigramma 157, nel quale si parla di una madre che è stata uccisa insieme con suo figlio, e di un uomo che è stato punito con la lapidazione, Dain si domanda: *mais pourquoi a-t-on tué un enfant avec la mère? La femme se serait-elle donné elle-même la mort par jalousie, entraînant son enfant dans le trepas? L'homme serait-il le mari, et l'aurait-on lapidé parce qu'il aurait abandonné sa femme et son enfant?* Io credo che le cose si siano svolte molto diversamente: l'abbandono del tetto coniugale non aveva come pena la morte per lapidazione: riconosco qui piuttosto un noto tipo novellistico (del figlio che dorme insieme con la madre, in assenza del marito, e che, scambiato per l'adultero, è ucciso insieme con la madre dal marito geloso; l'uccisore è punito con la lapidazione).

G. S. KIRK and J. E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers*, pp. XI-487, Cambridge, At the University Press, 1957; prezzo 55 scellini.

Il libro è destinato soprattutto — come dichiarano gli Autori stessi nella prefazione — a coloro che hanno « un interesse *more than casual* per la storia dell'antico pensiero greco, ma vuole essere anche utile agli studenti di storia della filosofia o di storia delle scienze, i quali *have no acquaintance with this important and fascinating field*. Il sottotitolo dell'opera è « A critical history with a selection of texts »; la formula si può dir nuova, e risponde felicemente agli scopi a cui è destinato il libro, giacché la presentazione dei frammenti è preceduta da considerazioni introduttive, e spesso seguita da utili conclusioni, e, a differenza, per es. dall'analoga raccolta del Capelle, *Die Vorsokratiker, Fragmente und Quellenberichte*, la traduzione è accompagnata dal testo greco, e — a differenza dall'*Ancilla to the Presocratic Philosophers* di Kathleene Freeman — non è limitata ai frammenti, ma si estende anche alle testimonianze dossografiche. Può lamentarsi solo che i frammenti e le testimonianze siano dati in una scelta, per quanto giudiziosa e soddisfacente (ma una scelta è sempre incompleta per le esigenze delle varie categorie di lettori), e che tra i filosofi presocratici non siano stati compresi i Sofisti. Ma per il primo punto si può dire che non era possibile facendo diversamente contenere nei limiti di un solo volume la trattazione di una vasta zona della storia del pensiero antico; e quanto al secondo punto, può valere — ma fino a un certo punto — la considerazione addotta dagli Autori, che cioè « il positivo contributo filosofico dato dai Sofisti, spesso esagerato, si trova principalmente nel campo della epistemologia e della semantica » (e non, aggiungiamo noi, nel campo della filosofia della natura, che è oggetto precipuo degli interessi dottrinari del presente volume). Anche tengono a dichiarare gli Autori dell'opera che stiamo

recensendo, che essi non hanno inteso offrire una *necessarily orthodox exposition* delle dottrine, ma che hanno preferito in parecchi punti presentare proprie interpretazioni: ed é naturale, ed utile, che si sia fatto così, perchè solo così anche un libro non destinato a scopi propriamente scientifici, può recare — come questo libro reca — utili contributi alla scienza. Ma é naturale anche, così, che si presti a discussioni e a dissensi; e anche questo é bene.

Così per es. — per riportare qualche mia *Lesefrucht* — a p. 134, a proposito del fr. di Anassimandro, é accettato giustamente γυρόν di Roeper per l'impossibile ὕγρόν, e considerato perciò στρογγύλον come una glossa interpolata (direi piuttosto che questa parola appartenga a Ippolito, piuttosto che ad Anassimandro); si propone inoltre di correggere *exempli gratia* κίονι in κίονος nell'espressione κίονι λίθῳ ma anche così l'espressione non ha senso, meglio, se mai, κίονι λιθῶν (l'aggettivo é anche di due terminazioni), che corrisponderebbe al κυλινδροειδῆ dell'analogo passo degli *Stromati* dello Pseudo-Plutarco. A p. 148, fr. 146 ἡ καθάπερ Ἀναξιμένης ὁ παλαιὸς φέτο é tradotto *or as Anaximenes thought of old*. A p. 168 τὸ ὅν καὶ πᾶν é reso *the whole of existence*. A p. 177 Ξενοφάνης μίξιν τῆς γῆς πρὸς τὴν θάλασσαν γίνεσθαι δοκεῖ καὶ τῷ γρόνῳ ὑπὸ τοῦ ὕγροῦ λύεσθαι non mi pare reso con chiarezza con *in time the earth is dissolved by the moist*, soggetto di λύεσθαι essendo μίξιν. A p. 175, fr. 183 παρὰ ποσσὶν ὁρᾶται non é precisamente *we see by our feet* (meglio *Freeman at our feet*). A p. 211, fr. 245 si può evitare di fare soggetto di μνεῦνται il neutro τὰ νομιζόμενα, considerando questa parola come un accusativo di relazione; ecc. ecc. Ma generalmente la traduzione é fedele e chiara, e le notizie introduttive, o conclusive, sono, ugualmente, chiare e precise.

L'informazione bibliografica é limitata all'essenziale, e quasi solo alla produzione in lingua inglese: eppure non si possono ignorare senza danno i lavori del Covotti (sui Presocratici, con larga scelta di frammenti tradotti), di Olivieri, di Rostagni (per Pitagora), della Timpanaro-Cardini (per Pi:agora), di Maddalena (per i filosofi ionici e per Pitagora), di Untersteiner (per Parmenide e Senofane), di Albertelli (per gli Eleati), di Mazzantini (per Eraclito), di Alfieri (per Democrito). E non diciamo che i nomi che ci vengono alla memoria; non ricordiamo la nostra traduzione integrale dei Presocratici, che pure ha propositi affini a quelli perseguiti dal libro di cui qui discorriamo, perchè essa non poteva essere nota ai due Autori, essendo uscita poco dopo il loro libro. Il quale libro non aveva certo propositi di compiutezza, anche nel rispetto bibliografico, ma dare una bibliografia più completa poteva essere utile per quei lettori che fossero stimolati, appunto da un libro come il presente, ad approfondire le loro conoscenze in materia. Il libro comunque può essere una buona guida anche per i lettori di lingua non inglese, e rendere ottimi servizi alla scuola e alla cultura.

Philosophical Greek. An introduction by FRANCIS H. FOBES, pp. XII-321, Chicago Illinois, The University of Chicago Press, 1957; prezzo 5 dollari.

Il libro vuole essere una guida « alla grammatica, alla terminologia, e alla lettura del greco filosofico », ed è destinato agli studenti di filosofia (ma anche a quelli di linguistica, di critica letteraria, di fisica, di biologia, e delle altre discipline in cui è importante l'acquisto di un materiale lessicale tecnico), per metterli in grado, con un anno di studio, di leggere direttamente, senz'altro aiuto, un'opera filosofica, fisica, biologica, ecc. Sotto questo aspetto, l'opera è, almeno per noi Italiani, una novità didattica; ma si può esprimere qualche dubbio sulla reale utilità di questo strumento di studio. Giacchè la trattazione grammaticale, che costituisce la prima parte del volume, è sostanzialmente uguale, sia che serva per il greco filosofico-scientifico, sia che serva per il greco letterario; nè bastano a giustificare una distinzione specializzata di essa le poche novità d'ordine pedagogico nella distribuzione della materia, quale il nuovo ordinamento dato alle singole parti, per cui a un capitolo sulla prima declinazione segue un capitolo sul verbo, e così di seguito, cosa del resto che fanno molti libri di esercizi greci in uso nelle nostre scuole secondarie. Ma anche questo nuovo ordine della materia (e vorremmo dire « disordine »), se non è fatto con criterio, può ingenerare confusione e oscurità, rivelandosi del tutto antididattico: per es., si parla dei mutamenti fonetici verso la fine del libro, quando sarebbe stato molto più opportuno parlarne in principio; si danno alcuni cenni sulla gradazione vocalica (p. 37 sgg.), con qualche sconfinamento nell'indo-europeo, e, nel medesimo capitolo, si dà come esempio della presenza del grado debole nell'aoristo secondo, ἔσχον di fronte a ἔχων, senza ancora aver dato la spiegazione σφχ-σφχ-, che verrà data nella pagina seguente. Si parla (p. 20) di radici in digamma, in certi verbi, e dello y nella formazione del presente (p. 46), senza che all'alunno si sia detto nulla dei due fonemi; si parla di forme « sincopate » (p. 54) in temi del tipo πατήρ, e si osserva che il dativo plurale è -ασι, non -εοσι, quando una tempestiva trattazione delle sonanti avrebbe reso chiari questi fenomeni, ed evitato all'Autore di dire che « la prima persona dell'aoristo primo dell'indicativo attivo è senza desinenza... ». Non vuole essere un « greco senza lacrime » questo proposto agli studenti di filosofia, ma è un greco che alle difficoltà solite aggiunge quelle derivanti dal disordine e dalla mancanza di sistematicità nella trattazione; eppure bastava far quello che fanno tanti autori di esercizi greci per le nostre scuole ginnasiali: premettono alcune nozioni essenziali a ogni esercizio graduato, accompagnano gli esempi con chiare note di commento e tabelle lessicali fornite di riferimenti etimologici: e questo, a servizio di tutto il greco, non di quello filosofico soltanto (che poi, ripetiamo, non è un greco diverso, linguisticamente, da tutto l'altro greco).

La seconda parte del volume contiene una scelta di brani di

Aristotele (che non mira a dare *an abridged statement of Aristotelian philosophy*, ma *as drill material for the acquisition of the vocabulary*), e di Platone, e delle sentenze monostiche di Menandro. Segue un dizionarietto greco-inglese e inglese-greco. Questa scelta giustifica la destinazione, e la limitazione, particolare del libro, la cui impostazione non è priva, come si è fatto rilevare, di qualche inconveniente: comunque esso sia il benvenuto, se gioverà in qualche modo alla diffusione del greco, e del pensiero dei filosofi greci, nelle scuole americane.

CHARLES KERÉNYI, *La religion antique*. Ses lignes fondamentales. Traduction de Y. LE LAY. Édition française revue par l'auteur avec un chapitre inédit; pp. 247. Genève, Georg et Cie S. A., éditeurs, 1957; prezzo franchi svizzeri 20,70.

Questa traduzione francese — perspicua e attraente, come sono di solito le opere in lingua francese, nelle quali l'esposizione delle dottrine anche più astruse acquista chiarezza, senza sacrificio dell'esattezza e della fedeltà — contribuirà potentemente alla chiarificazione e alla diffusione di una concezione personale della religione antica come questa del Kerényi, la quale già nella veste tedesca (*Die antike Religion*) nella quale fu originariamente esposta, aveva suscitato enorme interesse.

Nella prefazione all'edizione francese è dichiarato che non era affatto intenzione dell'Autore di scrivere una compiuta storia della religione greca e della religione romana, ma piuttosto di attirare, mediante quest'opera, l'attenzione sull'« elemento stabile », che si trova in queste due religioni: l'elemento di esse originale e caratteristico — quello che con termine derivato dalla storia dell'arte si dice « stile » —, che darà modo di constatare e di descrivere, con una esattezza maggiore di quella che si era avuta finora, le trasformazioni che subirono le due religioni nel corso della storia. Stile, in storia dell'arte, è « ciò in cui un'opera d'arte concorda in tutti i suoi aspetti », « nello stile il multiplo è uno, è il durevole nel cambiante; per questo, tutto ciò che passa acquista per mezzo dello stile un senso eterno; le creazioni artistiche sono perfette quando esse concordano per il loro stile »: lo stesso si può dire delle creazioni religiose. Il libro è, appunto, consacrato allo stile della religione greca e romana, viste sia nella loro concordanza con l'insieme della civiltà — in quanto la vita religiosa, nei popoli antichi, non è separabile dallo Stato e dalla vita privata —, sia nelle loro differenze e nei rapporti reciproci (chè ci fu anche un'influenza della religione romana sulla greca, all'epoca dell'impero romano); tale confronto darà il mezzo di tentare una scelta di proprietà formali e di elementi morfologici delle due religioni. Non si tratta dunque, nè peraltro sarebbe necessario, di dire tutto quello che permetterebbe di comprendere i monumenti religiosi dell'antichità: è sufficiente limitarsi all'essenziale, e in questo « essenziale » è soprattutto importante la descrizione di ciò che è l'attitudine religiosa greca e

romana, la quale descrizione é fondamentale per lo studio della civiltà antica, oltre che necessaria come introduzione allo studio della religione antica. Il presente libro é stato scritto col desiderio — é detto sempre nella prefazione — di presentare « all'umanità europea una morfologia fedele delle due religioni antiche », o almeno dei loro rudimenti; se esso sia riuscito nell'intento, non si può dire che quando esso sarà stato sostituito da un altro libro migliore dell'attuale: quest'altro libro potrebbe essere scritto dall'autore stesso del presente, ed egli lo scriverebbe se non avesse scritto questo, e se *en l'écrivant, il n'avait pas déjà éprouvé une fois l'intense fraîcheur de la découverte*. Parole assai significative: avere composto questo libro vuol dire, per l'Autore, avere impegnato, oltre che il proprio ingegno e la cultura, anche lo spirito, la vita interiore, e aver provato la gioia della scoperta, che a pochissimi é dato. Chi ha provato, tra i lettori, in compagnia dell'Autore, la medesima gioia della scoperta, non cerca altro libro, nel genere di questo, che é veramente tale da appagare le esigenze da esso stesso destate.

Il capitolo inedito, che costituisce la grossa novità di questa edizione francese, é intitolato *Le symbolisme dans la religion antique*. In esso il K. prende in esame le contrastanti posizioni del simbolismo e del positivismo nella scienza delle religioni, attraverso la concezione simbolista di Creuzer e quella conciliativa di Goethe, il quale, opponendosi a simbolisti e ad antisimbolisti, e pur considerandosi « plastico », si sforza di determinare un simbolismo che si accordi con la plasticità, con l'importanza cioè del « primo piano », e perciò distingue tra simbolo e allegoria, e afferma che « il vero simbolismo é il particolare rappresentante il generale *non point comme rêve et ombre, mais comme révélation vivante instantanée de l'impénétrable* ». Verso questa forma goethiana di simbolismo — un simbolismo (egli dice) *qui fait autorité même pour la science* (p. 215) — si mostra incline il K., che non condivide certo la posizione positivista di Nilsson, fermo a una immaginaria separazione di positivo — scopo della scienza — e di teorico (fenomeno concomitante, effimero, che si trasforma). Per definire il concetto di simbolo, K. si vale di una pittura murale della casa di Livia sul Palatino, rappresentante un santuario campestre, nel quale si vedono tre figure femminili, e un diadema e un oggetto nel quale egli, con Alföldi, riconosce una clava: ma mentre l'Alföldi, in base ai principi della scienza positiva, vedeva in essa « un monumento della antica religione italica delle classi inferiori », le quali si sarebbero date a questa forma particolare di feticismo che sarebbe « l'adorazione della clava », K. vede nel diadema il simbolo di Diana (le tre donne sarebbero tre ninfe del suo corteggio), e nella clava il simbolo del gigante Orione, amato dalle dea e da essa ucciso per errore, per non averlo riconosciuto. La scena dunque non é, per K., di religiosità popolare, ma appartiene alla mitologia di Artemide: la clava e il diadema rappresentano come *en abrégé* la coppia Artemide-Orione: quelli che noi chiamiamo simboli sono

des abrégés in principio sempre analizzabili (mentre le allegorie si traducono sulla base di una convenzione), l'essenza del simbolo antico risiede nel suo carattere di *abrégé* (come i simboli dei misteri eleusini) di episodi mitologici. Ma da quale fonte proviene, da quale bisogno umano, questa tendenza ad « abbreviare », e cioè questa tendenza umana al simbolismo? Si può rispondere che essa proviene dalla pratica del culto: l'*abrégé*, quale appare nel culto sotto forma di atto rituale, era una necessità: i miti non potevano essere riprodotti che abbreviati per mezzo di atti. Gli atti sacri sono simbolici, e simbolici nella misura in cui sono imitazioni abbreviate, mantenenti la distanza tra il divino e l'umano. Così inteso il simbolismo, se ne può constatare la presenza nei prodotti visibili di tutta la religione antica.

Tutto questo è altamente persuasivo e suggestivo: e non c'è bisogno di dire quali vie una tale concezione apra all'interpretazione di tanti aspetti delle antiche religioni (per es., il simbolo fatidico: mentre è chiaro il suo significato, non è altrettanto chiara la sua origine, che potrebbe essere illustrata, appunto, da questa teoria che vede nel simbolo la forma abbreviata di un mito, riflessa in un atto rituale).

MENANDRI, *Quae supersunt*. Edidit ALFREDUS KOERTE, pars I; editio stereotypa correctior, addenda adiecit ANDREAS THIERFELDER (« Bibliotheca Teubneriana », n. 1537), pp. LXVIII-152, Leipzig, B. G. Teubner, 1957, prezzo 9 marchi.

Questa prima parte — contenente i frammenti *in papyris repta* — esce a pochi anni di distanza dalla seconda parte, la quale conteneva i frammenti *a veteribus scriptoribus servata*. Esauritasi la terza edizione, uscita nel 1938, essendo andate distrutte, per effetto di eventi bellici, le copie non ancora vendute, si sentiva il bisogno di una nuova edizione di questa parte dell'opera dell'insigne editore di Menandro; e poichè la *iniquitas temporum* non ha permesso di fare di più, si è ricorsi a una riproduzione fotomeccanica della terza edizione, sia per la parte introduttiva che per il testo e il relativo apparato. Le novità di questa edizione stereotipa, rispetto alla terza edizione, si limitano a un brevissimo *additamentum praefationis* dovuto a colui che si è assunto il compito *emendandi huius libri*, il Thierfelder (aggiunta, che contiene alcune avvertenze intese a facilitare l'uso di questa edizione spiegando certi segni tipografici con cui sono indicati i rimandi agli *addenda*, di questo primo volume, e del secondo), e a degli *Addenda et corrigenda* del medesimo Koerte, trovati tra le sue carte manoscritte, e qualcuno del Thierfelder.

Tra queste note di aggiornamento, una riguarda il v. 399 sg. degli *Epitrepontes* ἐπιτεμεῖν διδωμ'ἐμαντιοῦ τοὺς ὁδόντας, dove ci si sarebbe aspettato qualche cosa come γλῶσσαν, non ὁδόντας. Nelle aggiunte si riporta la proposta di van Leeuwen, di leggere νεφροῖς, che sarebbe una forma eufemistica per ὄρχεις, come appare da Philippid.

fr. 5 Kock (ma come — si domanda giustamente Koerte — νεφρούς avrebbe potuto portare a ὀδόντας?), e l'idea di Wolfg. Schmid, il quale suppone *hanc mutationem ab aliquo ludi magistro pudicitiae causa institutam esse*. Già Capps e Robert, come è detto nell'apparato, avevano supposto, *vix recte*, osserva Koerte, che ὀδοντίας fosse qui παρὰ προσδοκίαν, invece di ὀργεῖς, e a me pare che questa sia la giusta interpretazione: senonchè, non direi che la parola sia stata introdotta dal poeta per ottenere un effetto di παρὰ προσδοκίαν, o da qualche grammatico per ragioni di pudicizia, ma, dal poeta, per eufemismo, secondo un noto processo, vivo ancor oggi specialmente nell'uso popolare, per cui a una parola da evitare, perchè oscena o blasfema, se ne sostituisce un'altra, innocua, cominciante con la medesima sillaba dell'altra.

Un'altra nota, a Sam. 75, riguarda il termine τραπέσοποιόν, a intendere il quale è riportata la voce di Fozio; oggi possiamo citare il v. 647 del *Dyskolos*, nel quale τραπέσοποιος sembrerebbe distinto da μάγειρος, ma forse non lo è (è tradotto dall'editore, Martin. « maître d'hôtel », « garzone » da Cantarella). In una nota a *Com. Flor.*, 14 si propone di leggere νεανίσκη, *nam vox νεανίας apud Menandrum non alibi extat*. La parola, possiamo ora osservare, si trova al v. 526 del *Dyskolos* νεανίας ἐγὼ τις... Questo fatto ci dovrebbe consigliare prudenza, ogni volta che siamo tentati di escludere, o correggere, una parola, perchè essa non si trova attestata in un dato autore: come si può escludere infatti che essa si trovi nella parte per noi perduta della sua opera?

Una diversa distinzione delle parole ha consentito al Th. di dare al v. 78 della *Com. Flor.*, sull'esempio di Jensen, un senso accettabile, certo molto migliore di quello che risultava dalla edizione di Koerte.

An introduction to the Apocrypha, by BRUCE M. METZGER, pp. IX-274, New York, Oxford University Press, 1957; prezzo 4 dollari.

In questo volume, che ha intenti più divulgativi che scientifici, il dotto Autore, profondo conoscitore della letteratura biblica, prende in esame i libri « apocrifi » del Vecchio Testamento (dal I e II Libro di Esdras al I e II Libro dei Maccabei), e ne fa un'esposizione chiara e completa, pur nella sua concisione, sia nell'aspetto storico ed esegetico, che — sia pure senza alcun ingombro di erudizione e senza tecnicismo di linguaggio — in quello aporetico. L'introduzione ha lo scopo di fornire un quadro del processo di differenziazione tra gli scritti canonici e gli scritti apocrifi del *Vecchio Testamento*: ogni capitolo — in tutto, 15 capitoli — tratta di uno degli *Apocrifi*, discute della sua autenticità, della cronologia, della trasmissione, del contenuto, dell'importanza di esso nella storia della Sinagoga o della Chiesa. I tre ultimi capitoli trattano delle allusioni agli *Apocrifi* nel *Nuovo Testamento*, della storia degli *Apocrifi* nella Chiesa Cristiana (nell'antica Chiesa e durante la Riforma) e relative controversie nell'uso di essi, e, infine, dell'influenza degli Apo-

crifi sulla cultura del mondo occidentale (sulla letteratura inglese — Chaucer, Milton, Shakespeare —, sulla musica, sull'arte pittorica, perfino sugli scopritori, come Cristoforo Colombo). È interessante effettivamente vedere come Cristoforo Colombo abbia concepito l'idea dell'esistenza di un nuovo mondo, e sia stato incoraggiato a intraprendere il suo viaggio da un passo di Esdras II, 6,42 (p. 232).

L'Autore di questo volume non considera i libri apocrifi come parte della Bibbia; è convinto che essi contengono certe osservazioni morali e religiose *of permanent value*, e che forniscono importanti informazioni riguardanti la vita e il pensiero del popolo giudeo in un significativo periodo della sua storia. Essi ci mettono in grado, secondo l'A., di comprendere l'ambiente politico, culturale, etico e religioso in cui vissero i contemporanei di Gesù Cristo. Specialmente interessanti, in questo volume, mi sono parse le pagine dedicate al II libro di Esdras, forse il più difficile a intendere, almeno per i lettori moderni, tra gli scritti apocrifi. Anche interessanti i brevi cenni — inseriti nella seconda appendice — sugli *Apocrifi del Nuovo Testamento*, dei quali è messo in luce opportunamente il carattere romanzesco (« resemble in some respect the Greco-Roman novels of the period... », p. 250). Chiude questa parte la traduzione del papiro di « S. Paolo e il leone battezzato ».

In complesso, un libro utile e ben riuscito, e che colma, nel suo genere, una lacuna.

QUINTI SEPTIMI TERTULLIANI, *Opera*, pars IV, *Ad martyras*, *Ad Scapulam*, *De fuga in persecutione*, *De monogamia*, *De virginibus velandis*, *De pallio*, edidit VINCENTIUS BULHART, *De paenitentia* edidit PHILIPPUS BORLEFFS (« Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum » editum conilio et impensis Academiae Scientiarum Austriacae, vol. LXXVI), pp. LIX-170, Vindobonae, Hoelder-Pichler-Tempsky, 1957.

Il compito di curare l'edizione delle opere di Tertulliano comprese nel presente volume era stato assunto da E. Kromayer, il quale non poté tuttavia, perchè colto dalla morte, condurre a termine il suo lavoro: di rivedere il manoscritto lasciato dal Kromayer, e di preparare in nome proprio l'edizione, fu felicemente incaricato V. Bulhart, il quale ha assolto da par suo il difficilissimo compito. Egli ha potuto accertare che Kromayer nell'emendare variamente il testo, pur essendo sagace e talvolta felicissimo, cadeva spesso nell'arbitrario (e perciò solo poche delle sue numerose congetture egli ha accettate, e poche registrate nell'apparato critico), e che ai codd. N (Florent. Magliab. Conventi sopp. VI, 9) — il migliore di tutti —, F (Florent. Magliab. C. s. VI, 10), X (Luxembur. 75) andava accordata magg'or fiducia di quanto non si fosse fatto prima dagli editori. Del resto, Egli ha preferito seguire un criterio conservativo, rifacendosi alle lezioni dei codici, e rinunciando, quando non ne vedeva la necessità, alle congetture dei dotti, anche antichi, i quali.

se in molti luoghi erano riusciti a restituire la lezione genuina corrotta nella trasmissione, erano stati spesso portati a ricorrere alla congettura per la incompleta conoscenza che avevano delle peculiarità grammaticali e stilistiche della lingua dell'autore. Ora — osserva il B. — stiamo, da questo lato, molto meglio che nei secoli scorsi, abbiamo studi eccellenti sulla lingua di Tertulliano (quelli di Hoppe, di Löfstedt, di Thörnell), e abbiamo quel magnifico strumento di lavoro che è il *Thesaurus linguae Latinae*, e perciò è da dolersi che anche gli editori recenti non abbiano fatto molto ricorso a questi strumenti di lavoro (veramente, almeno per il *De pallio*, Gerlo aveva utilizzato largamente i sussidi offerti da questi studi e dal *Thesaurus*). Valendosi di questi sussidi, la presente edizione di Bulhart offre, in più di cento luoghi, una lezione diversa (e, crediamo anche noi, generalmente più accettabile) di quella del testo vulgato: ma ques. o risultato si deve soprattutto (non c'è bisogno di dirlo) alle qualità — di acume, di buon senso, di equilibrio — dell'attuale Editore.

L'ampia prefazione è dedicata, per la maggior parte, a una particolareggiata disamina del *sermo* di Tertulliano, in tutte le sue peculiarità morfologiche, sintattiche, stilistiche, retoriche, e con particolare riferimento alle opere comprese nel volume: ciò, oltre a costituire una guida sicura e un efficace mezzo di controllo nella valutazione dei vari problemi di critica testuale, alleggerisce notevolmente l'apparato critico, nel quale basta segnare un rinvio alla prefazione, perchè il lettore sappia dove trovare la giustificazione della preferenza data a una lezione, o di qualche correzione. Non occorre nemmeno rilevare che questa trattazione linguistica è ineccepibile, per completezza ed esattezza.

Tra le congetture di Kromayer introdotte nel testo, sono notevoli *Ad martyras* 1, 1, 7 *infirm*<o *f*irm>*ius* per *infirmius* dei codd.; *De fuga* 4, 3, 25 *qui*<ui>*de*s*l*t per *quid est*; 9, 2, 9 *At patientia* per *a patientia*; 12 *sed*<et>; 10, 1, 6 *a*<d>*diem*; 12, 4, 21 *die*[m]; 10, 80 *alium*<an te> (*alium mente*, in alcuni codd.); *De monogamia* 8, 1, 8 *prophetam*; 10, 6, 25-28 *nam haec nisi fecerit* <quomodo potuit>, *vere repudiavit, quantum in ipsa est, et quidem hoc iniquius, quanto* [quomodo potuit] <iam aequius, si> *quia non potuit, et hoc indignius quanto iam* [in] *dignius*; 12, 4, 15 *pares* <non>; *De virgin. vel.* 4, 1, 9 *ve*<tari *ve*>*lari*; 5, 3, 14 *uti scit* per *ubi sit*; 13, 1, 2 <re>*velent*; 17, 7, 32 *meritoque*; *De pallio* 1, 1, 5 *et oti*[al], 10 *ambitae* per *beatae*; 1, 2, 16 *saecularium cum sortitum*; 23 sg. *Concordia Iulia* (sc. *Carthago*) *toga oblata est, per iuvat* dei codd.; 2, 6, 64 *s*<u>*i domini intellige*<n>*s*; 3, 5, 44 *pertemptat et . . . eliquat, id*; 5, 3, 29 sg. *ceteroqui liberum*. Sono, per la massima parte, congetture paleograficamente ben fondate, e persuasive; e non trovo necessario parlare anche delle trasposizioni (alle quali tuttavia K. sembra indulgere troppo volentieri) e delle note esegetiche sparse nell'apparato critico, le quali, aiutando a far capire, dimostrano la validità di una lezione, perchè si comprenda quanto notevole sia il contributo del Kromayer a que-

sta edizione, e quanto a buon diritto il suo nome figuri nella copertina del volume.

Ma é al Bulhart, naturalmente, che va riconosciuto il merito maggiore di questa ben riuscita edizione. La principale novità della quale — riguardo ai principii che hanno presieduto alla costituzione del testo — consiste, come già ho detto, nel ruolo principale attribuito a N (sia pure con la riserva *neque tamen ei temere credendum est*), nè io nego che sia stata data la dimostrazione della poeriorità di questo codice, penso anzi che il futuro editore di queste opere di Tertulliano, se ci sarà, non possa prescindere dai risultati di queste indagini del B.: ma trovo che in una trasmissione così corrotta come quella, almeno, di queste opere, il criterio eclettico debba prevalere — come poi, in sostanza, prevale — e che anche le congetture dei dotti vadano prese in considerazione, specialmente quando esse siano in armonia con l'*usus scribendi* dell'autore. L'opera di ripensamento e di vaglio critico compiuta da Bulhart é visibile quasi a ogni rigo dell'apparato, e non potrei portare esempi, senza fare un lunghissimo elenco o rischiare di dare un quadro incompleto del nuovo che c'è in questa edizione. Limitandomi a quello che é il contributo strettamente personale, cioè di congetture proprie, dato da B., segnalerò come più notevoli *taediis* (già *taedii* Kromayer) in *Ad martyr.* 1, 5, 21, *solam* <*satis*> 3, 6, 32, ω δεινός, εἰ θέλετε 5, 1, 6 sg. <*ad*>eo igitur in *De fuga* 4, 4, 35, <*quae*> *contraria[m]* *fugae* [*quae*] 7, 1 8 sg. <*si*>... *ostendis*[*se*] 12, 7, 50, <*prae*>cedant in *De monog.* 11, 18, 90 *facta* 13, 3, 13 (veramente, mi parrebbe qui prederibile il *vincta* di N, o lo *iuncta* degli altri codd.), *incontinentes* in *De virg. vel.* 3, 5, 22, *dum* <*clarent*>, 14, 3, 15 (non so tuttavia se non debba preferirsi <*latent*> di Kromayer), *expeditos* in *De pallio* 1, 1, 10, *istic* 2, 1, 10, *in firma* (neutro plurale; ma ho l'impressione che questa congettura sia stata già avanzata da altri), 2, 3, 31, <*iam nulla*> 2, 3, 35 (io avevo proposto nella mia edizioncina <*alia*> sc. *insula*, *Lybiam*... *iam quae-ritur*), *praelautiores*, 3, 6, 55 *ille qui* 4, 3, 36, *locis* 51, *qui* 5, 1, 4. Ma, ripeto, il contributo di Bulhart non si limita certo a questo: anzi, la relativa limitatezza di proprie proposte di emendamenti é, in un certo senso, prova del lavoro critico che ha portato l'Edit. al riconoscimento della validità della tradizione manoscritta; e anche questo non é piccolo merito.

Certo, é possibile che in più di un caso la lettura o l'interpretazione proposte da Bulhart non appaghino in tutto, ma si tratta per lo più di casi in cui non sono le ragioni obiettive a indicare la soluzione. Così per es., nel *De fuga* 14, 1, 8 mi parrebbe che *adhibitis autem* (sc. *fides et sapientia*) *redemptionem desiderare* sia possibile, senza inserire *nec* dopo *redemptionem*, come propone Kromayer e accetta B., dando a *desiderare* il senso di « aspirare a... ». Nel *De pallio* 4, 3, 36 non so se non debba preferirsi *sortem* degli Edd. e delle edizioni di Beato Rhenano, « patrimonio », alla correzione *seriem* di Gerlo, accettata da B.; al cap. 3, 5, 43 sg. poteva essere presa in considerazione la correzione *delibrasse* (codd. *delibasse*,

accolto da B.) di Latinio. Al cap. 4, 10, 114 avevo tradotto *temere* « a occhi chiusi », forse meglio che *libenter* come intende B.; a 5, 1, 132 non mi persuaderei facilmente ad accettare, come propone B., *l'ita a togato ad pallium*, pur dato da NFX, quando *a toga* (dato, é vero, da testimoni meno autorevoli come S e R) mi par garantito dal successivo *a diademate et a sceptro* e dall'*a toga ad pallium* di 6, 2, 19 sg.; tutt'al più si potrebbe pensare a un *a toga tu ad pallium*, dove l'enfatico *tu* esprimerebbe sorpresa e biasimo insieme. A 5, 5, 67 approvo pienamente l'*exedentulae* nel senso di *omnino edentulae*, io che avevo nella mia ed. difeso questa interpretazione, in base alle analoghe formazioni *exungues*, *excornes*, anche contro i dati della zoologia.

Un errore di stampa é in Καθαρώων nella citazione di *De pallio*, 4, 7, 86; la lezione proposta da Castiglioni presso Marra, a 5, 5, 56 della medesima opera, non é *addico*, ma *addicor* (del resto non era necessario ristabilire il trikolon). Del Marra andava ricordata anche l'edizione napoletana, con traduzione, del 1937; quanto alla mia edizione, con traduzione, del 1947, stampata a Genova, in servizio di un mio corso universitario, essa fu nota a pochissimi, nè ciò fu un danno. Anche, degli studi critici dedicati al *De pallio*, meritavano d'essere ricordati gli articoli di M. Pellegrino, in « Convivium », 1939, p. 107 sgg., e di C. Albizzati, in « Athenaeum » 1939, p. 138 sgg.

Anche delle collazioni e del lavoro preparatorio di Kromayer si é valso Borleffs per la sua edizione del *De paenitentia*. Nella prefazione egli fa un attento esame della tradizione manoscritta, e soprattutto mette nel giusto rilievo l'importanza del codice Ottoniano, contenente estratti del *De paenitentia* (oltre che di altri opuscoli, tra cui il *De spectaculis*; ma di questo ultimo si é occupato il nostro Castorina, in un articolo del « Bollettino delle ed. dei Lincei », come premessa alla sua edizione di questo scritto, di prossima pubblicazione). Il Borleffs cura per la quarta volta l'edizione di questo opuscolo di Tertulliano, é dunque, si potrebbe dire, un « esperto » di quest'opera, non c'é perciò da aspettarsi dal dottissimo Editore altro che un lavoro sotto ogni riguardo eccellente, come é in realtà questa sua edizione (c'é forse, nel latino della prefazione una svista, a p. 130, rigo 7, *vix est*, per *vix sit*). Al cap. 10, 7, 30, l'Editore lascia un luogo non corretto, con la *crux*, con l'osservazione *locus nondurum sanatus*. Sono le parole *Malo enim amans si pervenitur*: Kromayer propose una bella correzione *amens* <*mens*>, che tuttavia non sembra si adatti bene alla sintassi del periodo. Ci si aspetterebbe, al posto di *amans*, un avverbio: forse *amanter*? (l'errore sarebbe spiegabile paleograficamente; nel rigo seguente *deserit miserum*, *miserum* sarebbe da considerare neutro: ma forse tornerò in seguito, in altra sede, su questa congettura).

SYMÉON LE NOUVEAU THÉOLOGIE, *Chapitres théologiques gnostiques et pratiques*. Introduction, texte critique, traduction et notes de J. DARROUZÈS (« Sources Chrétiennes », n. 51); pp. 139 (di cui 40-113 numerazione doppia), Paris, Éditions du Cerf, 1957.

Dobbiamo essere grati all'insieme studioso di avere reso accessibile, con questa sua pregevole edizione, l'opera, e la stessa figura d'uomo di chiesa e di mistico, di Simeone il Nuovo Teologo. La maggior parte dell'introduzione espone i risultati degli studi fatti dal D. sul testo dei *Capitoli*, dei quali ha steso la lista dei manoscritti, in numero di 48 — a lui noti solo in parte — e stabilito una classificazione (in cinque famiglie). L'esame dell'opera (piuttosto slegata) e dello stile e della lingua — fatto con la maggiore competenza che si poteva desiderare — si rivelerà prezioso anche agli effetti della costituzione del testo.

A base del suo testo, D. ha preso l'edizione del Migne, ma se ne allontana non di rado, ogni volta che a suo giudizio si renda consigliabile la preferenza ad altra lezione, che egli introduce in seguito a un prudente e quasi sempre persuasivo lavoro di scelta. Nè mancano gli interventi più strettamente personali dell'Editore: in almeno una dozzina di punti egli corregge il testo dei mss., e generalmente le correzioni — dettate da una profonda conoscenza della sintassi e della grammatica dell'autore — sono accettabili.

Simone il Nuovo Teologo non è uno scrittore influenzato dalla retorica, preoccupato di fare opera d'arte, ma è semplice, chiaro, asciutto (e tuttavia singolarmente efficace, perfino, a volte, di apprezzabili virtù poetiche): queste qualità sono rispecchiate dalla traduzione, fedele e insieme di lettura gradevole e, a tratti, avvincente. Simone non era un teologo, anzi qualche punto della sua dottrina può parere, e forse parve, sospetto; l'opera pubblicata in questo volume non ha perciò importanza da questo lato; l'importanza dell'opera, la sua novità, consiste nel fatto che in essa (come dice l'Autore) la vita spirituale è presentata « come un'esperienza, come un atto vitale, e non come una teoria » (p. 33), e che essa rappresenta il frutto dell'esperienza « di un'anima che ha raggiunto la cima della perfezione cristiana », sì da costituire « una fonte che arricchisce la tradizione cristiana ». Per questo siamo grati al dotto Editore di questi scritti, e ci auguriamo che escano presto le *Catechesi* del medesimo Simeone, alla cui edizione attende il padre Krivochéine.

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Apologie à l'empereur Costance. Apologie pour sa fuite*. Introduction, texte critique, traduction et notes de JAN - M. SZYMUSIAK (« Sources Chrétiennes », n. 56), pp. 192 [di cui 88-173 numerazione doppia]; Paris, Les éditions du cerf, 1958.

Nell'ampia introduzione è dato un quadro sufficientemente completo e preciso delle lotte religiose e dei conflitti con l'Autorità po-

litica, i quali ebbero come protagonista il grande vescovo di Alessandria, e sono ambientati nel loro tempo, nelle occasioni che li originarono, i due scritti editi nel presente volume. È esaminato anche, e risolto persuasivamente, il problema della cronologia, assoluta e relativa, delle due Apologie (quella della « sua fuga » posteriore all'*Apologia all'imperatore Costanzo*), e illustrata l'importanza di esse, oltre che in sè, e cioè nel quadro dell'attività di polemica di Atanasio, anche come documenti preziosi dal punto di vista della storia dell'Arianesimo, e di quella dei rapporti tra i poteri civili e la Chiesa. Un apprezzamento abbastanza equilibrato, sulle qualità di scrittore, di Atanasio, in particolare riguardo alle due apologie, si tiene lontano dagli eccessi, nei due sensi opposti, della critica moderna; a questo proposito, avremmo visto volentieri utilizzato, per lo meno citato, l'eccellente capitolo di A. Puech, nella sua *Histoire de la litt. gr. chrét.*

La presente edizione critica viene dopo quella, notissima, di Opitz. Lo Szymusiak riconosce, e giustamente, l'importanza del lavoro preparatorio, veramente imponente, dell'edizione tedesca, volto a mettere un po' d'ordine nella storia della tradizione manoscritta, ma praticamente, nel costituire il suo testo, e lo fa dopo aver collazionato di nuovo, sugli originali o in fotografie, tutti i mss., preferisce non allontanarsi troppo, come invece aveva fatto Opitz, dal testo («relativement bon », egli dice) dato nella *Patrologia* del Migne. Ora, l'edizione di Opitz ha i suoi difetti, come a suo tempo ha rilevato Scheidweiler, specialmente dal lato storico, ma mi pare che il giudizio sull'edizione nel rispetto filologico non debba consentire uguali riserve, e, comunque, debba lasciarsi, per il momento, in sospenso: perciò non saprei, a questo riguardo, pormi sempre sulla linea del presente Editore. Alcune proposte di emendamenti avanzate da Szymusiak in *Apol. de fuga* 26,2 (che sono i soli interventi strettamente personali) meritano ogni attenzione.

La traduzione è fedele (anche se talvolta rinuncia a conservare tutte le sfumature del testo greco), e molto efficace e nervosa, come era lo stile dell'originale.

HERMAS, *Le pasteur*. Introduction, texte critique, traduction et notes par ROBERT JOLY (« Sources Chrétiennes », n. 53); pp. 405, Paris, Les éditions du cerf, 1958.

L'ampia introduzione dà adeguate notizie sull'autore e sull'opera (cronologia, biografia, carattere dell'opera, sua composizione e pubblicazione, motivo centrale di essa, sua posizione nelle controversie dottrinarie del tempo, sua dottrina morale, fonti, tradizione manoscritta, valore letterario, ecc.), nonchè sullo stato delle questioni, che si sono dibattute, e si dibattono, quasi in ogni punto del complesso e non facile argomento. L'A. è ottimamente informato, ha ottima preparazione storica e filologica, ha tutte le qualità che si richiedono per affrontare con successo un compito come questo che egli si è assunto; ha inoltre l'equilibrio di giudizio che occorre per tenersi lontano dagli eccessi, e per comprendere che anche nelle

tesi degli avversari vi è per lo più qualche cosa di vero, che non si può disconoscere senza danno della propria tesi.

Una questione preliminare si pone a ogni lettore del *Pastore*: i particolari autobiografici, di cui abbonda lo scritto, sono da considerare autentici o fittizi? Il Joly è tra i più recisi negatori della storicità di essi, e io credo che egli abbia ragione nel trovare fittizia tutta quella costruzione autobiografica. Ma ciò io sono portato a credere non per le ragioni che egli adduce, cioè per l'impossibilità che Erma sia uno schiavo come egli stesso si presenta nel principio del racconto (il che contrasterebbe con la notizia del *Canone Muratori*, che lo fa fratello di papa Pio), o che la sua padrona, Rode, prenda il bagno nel Tevere (che sarebbe, invece, un particolare preso dai romanzi erotici), quan'ò perchè tutta l'impostazione dello scritto — a meno di prendere Erma, come tuttavia qualcuno lo ha preso, per un visionario malato di mente — è fondata su una finzione letteraria, ed è forse legittimo supporre che tutti i particolari autobiografici, anche quelli che sembrano più realistici, sono carichi di un significato allegorico, che a noi in grandissima parte sfugge nel suo preciso significato, ma che non è difficile avvertire, anche vagamente, nella sua essenza. Lo Joly parla più di una volta di influssi del romanzo greco, di mot'vi del romanzo greco, a proposito del principio dello scritto, e di qualche episodio di esso, che non si intona, in apparenza, col suo spirito e il suo scopo: il riferimento è innegabile: ma io direi addirittura che la materia apocalittica è versata nella forma di un romanzo greco d'amore e d'avventure meravigliose, che non ha lo scopo di divertire, ma ha scopi di edificazione (un romanzo di una specie particolarissima e senza esempi). Il secondo secolo è il secolo del romanzo greco; e vi sono anche, in quel secolo e nei secoli che seguirono, dei romanzi cristiani, che non ignorarono le situazioni erotiche più spinte; e — d'altra parte — vi sono, nel romanzo pagano, situazioni per lo meno curiose, di coppie di amanti che hanno solo relazioni, almeno per qualche tempo, come il fratello e sorella (che è la situazione di Hermas e Rode), e di giovani sollecitati invano all'amore (che è l'episodio che nel *Pastore* più ha fatto pensare al romanzo). Nel *Pastore* l'elemento erotico resta cornice, è vero, ma ciò non impedisce di credere che il quadro si sia sviluppato da essa. Gli elementi ellenici del *Pastore*, gli elementi giudaici, sono messi nella giusta luce in questo studio.

Il compito di un editore del *Pastore di Hermas*, che pubblichi il suo lavoro a breve distanza dalla pubblicazione di altre edizioni, e di grande valore, del medesimo scritto, non è certo dei più facili (a pres'indere, naturalmente, dalla difficoltà che presenta, in sé, l'edizione di quest'opera, in cui la varietà della tradizione diretta e della indiretta pone spesso il critico di fronte a continui problemi di scelta); e lo Joly aveva dietro a sé l'edizione, dottissima e accuratissima, dell'a Whittaker, per il *Corpus* di Berlino, pubblicata appena due anni prima. Tuttavia l'edizione di Joly si allontana in ben 175 punti da quella della Whittaker, segno indubbio

di indipendenza di giudizio, ma anche di acerbità e di incontenibilità critica (che di solito è un pregio e una condizione della buona critica). « Nello stato attuale delle quest'oni » — egli dice a p. 64, a conclusione dell'esame della tradizione manoscritta — « solo un empirismo prudente può presiedere allo stabilimento del testo. È impossibile tracciare lo stemma delle fonti conosciute. Nessun testimone si impone costantemente di preferenza sugli altri » (criterio senza dubbio saggio; credo tuttavia che al papiro Michigan, nelle parti che contiene, si possa assegnare questo ruolo, specialmente dove esso è appoggiato dalle versioni latine, e bene ha fatto l'attuale Editore ad accogliere i volgarismi di detto papiro). E poco più in là: « Se una edizione critica presuppone l'esame personale dei manoscritti stessi, la nostra edizione non è critica: il nostro lavoro è consistito nell'utilizzare le pubblicazioni di cui i frammenti hanno fatto l'oggetto, le edizioni critiche anteriori e i facsimili... ». Non in questo soltanto, naturalmente; e perciò l'edizione di Joly ha tutto il diritto di dirsi « critica ».

L'apporto personale di Joly in questa edizione, apporto cioè di proprie proposte di emendamenti, è notevole, anche se non vistoso: in cinque punti (3,3 μεγάλων καὶ θαυμαστών ὄν, 34,5 πάντα ταῦτα τὰ πνεύματα, 57,3 τὰ λαλούμενα, 81,8 παρενάγκασαι αὐτοὺς ἐπιδῶσιν, 86,3 λαμπροτάτους [non so tuttavia se cui non sia da leggere λαμπροτέρους, dono μελλοντας]) le correzioni di Joly migliorano il testo, e sono sufficientemente fondate. Può lasciare perplesso il lettore qualche nuova interpretazione o qualche correzione di altri editori adottata dal Nostro.

Per es., a 16,3 Joly difende la lez. dei codd τὰς νεῖρας contro la correzione ἐτέρας di Dibelius: sono d'accordo con Joly nel respingere questa congettura, ma non potrei ugualmente accettare la sua interpretazione, che vede in τὰς νεῖρας un accusativo di relazione (« qui de ses mains domine, sc. les autres », che cosa vuol dire?); il cenno, per me, è descrittivo, e dà — come nella presentazione che segue, della seconda vergine — un particolare fisico: ἡ κρατοῦσα τὰς χεῖρας, *quae continet manum, quae tenet manus* nella versione latina, è, press'a poco, « che trattiene le mani », « che tiene le mani », cioè « che tiene inoperose le mani » (mentre le altre vergini attendono alla costruzione della torre).

A 51,5 Joly accetta la congettura ἀρχὴν di Whittaker da a... ην di POxy. nel passo βληχρὰν καὶ μικρὰν καὶ ἀρχὴν μὴ ἔχουσιν δύναμιν, dove ἀρχὴν avrebbe valore avverbiale. A parte il fatto che l'uso di tale avverbio è senza esempi in Erma ed è comunque raro nella greco tardiva, sembra difficile ammettere qui, accanto a un altro accusativo, la presenza di un avverbio in forma di accusativo; sembra anche a me, come ad altri critici, che qui si debba cercare un aggettivo concordante con δύναμιν, ma allora, se i tre puntini segnati dall'Editore nella lacuna corrispondono precisamente a tre lettere mancanti, meglio ἀ[γαθ]ήν che ἄλλην di Lake o ἀγνήν di Dibelius. Da notare in questo rigo un errore di stampa, καί per καί, il greco è peraltro generalmente stampato correttamente.

La traduzione mira alla fedeltà (« nous avons serré le texte de plus près, aux dépens d'une certaine allure littéraire », dice l'A. stesso, riferendosi alla traduzione di Lelong); in realtà essa unisce il pregio dell'aderenza al testo greco, a quella della scorrevolezza e della chiarezza: che è anche fedeltà allo spirito dell'opera tradotta. Hermas è infatti scrittore semplice, non privo di grazia e, forse, non senza pretese — o, meglio, qualità — letterarie: una traduzione non dovrebbe ignorare — come non le ignora, in sostanza, questa di Joly — tali caratteristiche dello scrittore.

JOHN FORSDYKE, *Greece before Homer*, pp. 176, con 8 tavole fuori testo; London, Max Parrish and Co LTD, 1957; prezzo 18,6 scellini.

Ancient chronology and mythology è il sottotitolo di questo libro; e infatti l'opera — concepita come un'introduzione allo studio delle testimonianze letterarie e archeologiche della Grecia preistorica — è una specie di « storia » della preistoria greca, studiata negli avanzi archeologici (l'Autore è soprattutto un archeologo) e nelle tradizioni di cui si nutre la successiva letteratura, specialmente epica, e scritta col proposito dichiarato di « esplorare il processo per cui le narrazioni preistoriche furono adottate nella letteratura greca storica ed elaborate con particolari realistici di genealogia e cronologia » (p. 7).

Il libro ha intenti divulgativi; si rivolge a lettori che « may not be prepared for critical consideration of these matters as presented in books which quote ancient authors in their original languages and refer to international academic publications »: per questo, tutte le citazioni da opere greche o latine sono fatte in traduzione (e senza indicazione precisa che renda possibile l'identificazione del passo nell'originale), e le vedute dei critici sono riferite senza indicazione dei nomi di essi e delle opere in cui furono esposte (non vi sono infatti note, nè a piè di pagina nè in fondo al volume). Ciò non vuol dire tuttavia che il libro non sia frutto di letture vastissime, anche nel campo critico ed erudito, e che l'A. non sia informato dello stato delle questioni: basta soltanto leggere il capitolo su Omero — ed altri, in cui sono felicemente tratteggiate altre figure, di poeti e di storici — per comprendere quale lavoro di ricerca e di vaglio critico ha preceduto la stesura dell'opera: vuol dire soltanto che l'A. ha voluto scrivere un'opera di lettura gradevole e facile su un tema tra i più difficili e più appassionanti.

In certe parti della trattazione il libro può apparire anche come una specie di storia della letteratura greca presentata dal punto di vista della preistoria greca; storia della letteratura, nella quale, per es., nell'analizzare i poemi omerici si approfondisce lo studio dei personaggi per distinguere quanti di essi sono fittizi e quanti possono essere storici, e si indaga sulla portata storica dei fatti che sono a fondamento della loro trama; e si danno su autori e su

aspetti delle opere giudizi felicissimi (il linguaggio dei poemi omerici, « coloniale »; Ctesia, *an unconscious humorist*, la cui *mendacity was bevond the reach of contemporary criticism* », ecc.). Certo, qualche lacuna o qualche dimenticanza si avverte qua e là nel corso della trattazione (per es., non si trova cenno dell'iscrizione trovata a Ischia, quella della cosiddetta « coppa di Nestore », nè del deciframento delle iscrizioni micenee in lineare B, nè dei frammenti papiracei di lettere — false, naturalmente — di « combattenti della guerra di Troia », e dell'originale greco di Darete Frigio...), e nello stesso materiale di studio (non vedo citato nè comunque utilizzato, l'*Eroico* di Filostrato). Qualche osservazione, anche, può parere discutibile (per es., si può dire veramente che i poeti lirici non sembra che abbiano alterato o elaborato le leggende, e che nella *Palinodia* di Stesicoro sia la prima enunciazione della teoria proposta da Erodoto, che Elena non fosse andata mai a Troia?, p. 147). Ma ciò, in un lavoro di questa natura, è spiegabile, e non toglie nulla ai pregi di un'opera indovinatissima come questa, che concilia felicemente le esigenze della scienza e quelle della divulgazione, e cioè della presentazione facile e attraente, e che ha meritato, a distanza di appena un anno dalla prima edizione (1956), l'onore di una ristampa.

CEDRIC H. WHITMAN, *Homer and the heroic tradition*, pp. XII-365, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1958; prezzo dollari 6.75.

Le domande che il lettore — meglio, lo studioso — di Omero inevitabilmente si pone, sono (come dice l'A. nella prefazione) di questo genere: quando furono composti i poemi omerici, e in quali circostanze? vi fu una guerra di Troia, e, se vi fu, perchè fu combattuta? quale era il significato di personaggi come Achille e Odisseo per l'antico mondo greco, e quale è la forza innata che essi conservano oggi davanti ai nostri occhi? Fu Omero una sola persona o parecchie, e, qualunque egli fosse, i suoi poemi sono esempio di arte primitiva o di arte matura (*sophisticated*)? Sono domande alle quali, per la maggior parte, non è possibile, e forse non lo sarà mai, dare scientificamente una risposta; esse formano oggetto, naturalmente, delle indagini e delle considerazioni svolte in questo libro, ma è soprattutto il problema dell'« unità di Omero » quello che domina in esso, ed è in funzione di esso, generalmente, che gli altri problemi sono posti, e, nei limiti in cui ciò era possibile, risolti. « Benchè il Vecchio Mondo conservi largamente il suo scetticismo, l'America è diventata la sede di una nuova e saldamente basata teoria dell'unità omerica, che è proposito di questo libro rivelare e sviluppare » — dice l'A. nella prefazione, ma bisogna dir subito che per ciò che riguarda l'Europa, le cose non stanno esattamente come egli dice, chè, se vi sono ancora validi e agguerriti sostenitori della tesi antiunitaria, la tesi unitaria, che ama definirsi per lo più neounitaria, sembra piuttosto prevalere. « Quello che è stato fatto

nei tempi recenti — continua l'A. nella prefazione — nei campi dell'archeologia, della linguistica, della storia, dell'antropologia, della letteratura orale comparata, della stessa critica letteraria, ha posto l'intero problema omerico in così nuova luce che i lettori di Omero desiderano vivamente una *synoptic view*, uno schizzo, con cui possano formare le loro critiche reazioni entro i limiti della possibilità razionale e storica ». Una parte notevole di questo libro è appunto destinata al tentativo di formulare tale veduta sinottica, di presentare insieme — per la prima volta, egli ritiene — i risultati delle moderne discipline specializzate relative agli studi omerici, e « quella specie di critica che venti anni fa era chiamata *nuova*, ma che ora è diventata semplicemente il mezzo, caratteristico di quest'era, di avvicinare problemi come quelli di immagine, azione e coscienza poetica ».

L'Autore è convinto (come dice fin dalla prima pagina del capitolo I) che sia stata una sfortuna che i due aspetti dei poemi omerici — la loro *triumphant art*, e la loro misteriosa origine — siano stati trattati separatamente, mentre in realtà il problema è uno solo: il criterio letterario ha *simply assumed the unity of authorship under the name of Homer*, ignorando ogni controversia e dedicandosi solo all'interpretazione, mentre lo studioso, l'uomo di scienza, è stato spesso privo di sensibilità per i processi poetici. Da cui le dispute interminabili di « unitari » e « analisti », gli unitendenti a respingere l'intervento della ragione, gli altri, gli analisti, tendenti a farne eccessivo uso: fortunatamente — dice ancora l'A. — disperso il fumo delle battaglie tra analisti e unitari, un « nuovo spirito di umiltà e di attenta ricerca è succeduto alle vituperazioni e al positivismo dell'ultimo secolo ». Da tutto questo si vede ovale sia il genere di unità che egli cerca nella poesia omerica (« l'unità della poesia è, non idea o fatto, ma immagine, e quando vi è conflitto, deve prevalere l'immagine », p. 2), e per quale via egli ha cercato, e creduto, di dimostrarla. È una unità « estetica » quella che egli cerca nei poemi omerici, ed è appunto l'analisi estetica che, secondo lui, rivela nell'*Iliade* una unità non solo di concezione, ma una unità *everywhere articulated in the most minute details with perfected formal mastery of a crystallized traditional medium* (p. 16), giacchè Omero *satisfies the standards of historical science, or even of certain kinds of rational logic* (p. 12). A questa conclusione l'A. giunge dopo una rapida confutazione degli argomenti wolffiani, e partendo dalla convinzione, ispiratagli dagli studi di Milman Parry, che la poesia di Omero sia poesia « orale ».

Per noi, cioè per noi Italiani, molte delle argomentazioni dell'A. non costituiscono una novità; l'apporto nuovo recato da lui alla tesi unitaria è costituito dalla dimostrazione — che forma soprattutto oggetto del cap. XI — che nell'*Iliade* ci sarebbe anche una unità esterna, essendo il poema organizzato come una serie di scene *related to each other*, e che questa struttura scenica (che egli presenta nella sua interezza in una carta sinottica) offrirebbe una straordinaria analogia col ritmo dei vasi del Dipylon, trovandosi nell'ag-

gruppamento dei libri — omettendo il X — la relazione 2:5:2:5:2:5:2, che si trova anche nell'alternarsi di *harrow and wide elements* della ceramica geometrica (v. 284). Si avrebbe così un'altra prova della non-autenticità della *Dolonea*, ma le conseguenze della constatazione fatta dall'A. potrebbero essere di portata ben più larga e importante: si avrebbe cioè la dimostrazione — oltre che della unità dei poemi omerici, già fondata su tanti altri argomenti — della probabilità che l'*Iliade* sia stata concepita originariamente *in terms of the books as we have them*, e che la divisione canonica non sia tardiva (p. 283), nonché della tesi — alla quale l'A. era giunto attraverso numerose argomentazioni suggerite dall'archeologia, dalla linguistica, ecc. (argomentazioni esposte nei capp. II e V) — che Omero sia fiorito dopo la fine dell'età micenea, durante il cosiddetto medio-evo ellenico, se veramente « è lo spirito del periodo geometrico che opera qui, e la forma che ne risulta non sarebbe possibile in qualunque altro tempo ».

Negli altri capitoli si tratta, con perfetta padronanza del vasto materiale di studio fornito dall'archeologia e dalla linguistica (anche, naturalmente, delle iscrizioni ittite e micenee in lineare B, delle iscrizioni trovate negli scavi dell'Attica, ecc.), dei rapporti di Omero con la civiltà micenea, degli Achei, e di Troia, con la conclusione che i poemi omerici forniscono « la più vera storia dell'età micenea » (c. II); e, nel cap. III, della preistoria della Grecia e dell'importanza che ha in essa Atene, e degli atticismi omerici, che sarebbero da considerare antichi e genuini, e non attribuibili a un'età posteriore a Omero (con ciò, osserva l'A., non si vuole concludere che Omero sia ateniese, ma si giustifica la concorde voce dell'antichità, che connette il suo nome con la Ionia, giacchè quello che costituisce veramente il segno distintivo di Omero è qualche cosa che « ricorre solo nei poeti ateniesi, Solone, Eschilo, Sofocle... », p. 64). Il cap. IV tratta di « festivals, Pisistratus and writings », del testo cioè dei poemi omerici, delle interpolazioni, della teoria « pisistratica », del primo manoscritto (che deve datare dal tempo di Omero, *if not from the hand*, pur riconoscendosi che il modo di composizione « sia strettamente quello della poesia orale »). Il cap. V tratta dei rapporti di Omero con l'arte geometrica, e cioè con l'arte ateniese, l'esistenza dei quali è dimostrata persuasivamente, con la constatazione di *formalistic and essentially emotive intention*, in Omero, e, a differenza degli artisti micenei, nei *Geometric artists*. I capp. VI-X trattano di « image, symbol, and formula » (cioè delle caratteristiche formulari dello stile omerico per il quale il problema era di *adjust the building blocks of the poetic speech with reference to association and design*, p. 114, delle similitudini e delle metafore); del « fuoco e di altri elementi », come stelle, nuvole, ecc., usati nelle comparazioni, che portano l'A. a concludere che « l'*Iliade* come noi la possediamo è *structurally and imagistically a single reconception...*, *a unity in intention and in execution* (p. 153); dei personaggi omerici, in rapporto alla tradizione, per cui, ugualmente, si conclude che « qualunque cosa sia dovuta ai predecessori, la *consistent unity*

of these characters é dovuta a Omero » (p. 180); di Achille e della evoluzione del carattere eroico (uno dei migliori capitoli), un personaggio che Omero può aver concepito su vecchi materiali, ma che per il primo ha plasmato in simboli di poesia e canonizzato per le successive età dello spirito ellenico e specialmente ateniese »; del « fato e degli dei », del metodo omerico di obbiettivare *states into divinities* (p. 222), e della misteriosa unione di divino e umano che é l'essenza dell'erosmo, dei « miracoli degli dei », che sono in effetti « poco più di drammatiche forme della lingua metaforica » (p. 246), ecc. ecc. — concezioni queste, che rivelerebbero, tutte, l'unità dell'*Iliade*.

L'ultimo capitolo tratta dell'*Odissea* (in realtà, tutta la trattazione precedente aveva di mira principalmente, se non esclusivamente, l'*Iliade*). La materia di questo capitolo, inteso a ricostruire il mondo dell'*Odissea* così diverso da quello dell'*Iliade*, avrebbe potuto dare argomento a un altro volume, e la trattazione appare perciò qui, in confronto della parte data all'*Iliade*, inadeguata all'importanza degli argomenti trattati. Circa l'unità di autore, l'Autore non si pronuncia: *wheter* — egli dice, p. 286 — *or not it was the same master who wrote the Iliad is a question which must probably remain unanswered, except in the personal convictions of individuals*.

Ma questa conclusione — nonostante il nuovo materiale di dimostrazione recato dal dottissimo Autore — é forse, in definitiva, da estendere anche agli altri problemi, almeno a quello della composizione dell'*Iliade*. Giacchè (farò un po' l'*advocatus diaboli*) ci sarà sempre qualcuno che si chiederà come si spieghi che un grandissimo poeta come Omero sia stato schiavo dell'uso formulare fino al punto di adoperare (porto un esempio che ricorre spesso tra gli argomenti degli analisti) la formula *χρηὶ παρρη* anche per Penelope recante una chiave, e se sia proprio ammissibile nell'*Iliade* un disegno preordinato e realizzato con tanta minuta perfezione, e che si farà forte, per dimostrare la non unità dei poemi omerici, proprio del carattere formulare dello stile omerico, dimostrato da un convinto unitario come M. Iman Parry. Probabilmente, infatti, non vi sono argomenti così inconfutabili, in questo campo come nell'altro, da convincere un analista a passare nel campo degli unitari, e viceversa.

Il fondamento scientifico di questo libro é solidissimo, e l'informazione sicura e adeguata, anche l'informazione bibliografica, sebbene limitata quasi solo a libri scritti in inglese. Per ciò che riguarda la conoscenza di libri di autori italiani, non si può dire certo che essa s'ia apprezzabile. Eppure — per non parlare degli studi destinati anche al pubblico colto, e non solo agli specialisti (e ricorderei per esempio i libri di Turolla, di Marchesini, di Arnaldi...) — i nomi di Comparetti, di Fraccaroli, di Inama, di De Sanctis, di Pasquali, di Valgimigli, di Marzullo, di Stella, meritavano di comparire in questo ben riuscito lavoro, che occupa un degno posto nella ricca produzione recente dedicata a Omero e al problema omerico.

SERMO LATINUS. A short guide to latin prose composition, by J. P. POSTGATE, pp. VI-186; London, Macmillan and Co. LTD, 1958, prezzo 7 scellini net.

È una nuova edizione (ma — osservava l'A. nella prefazione, del 1913, che qui è ristampata — « somewhat more than a revised and enlarged edition »), della vecchia, fortunata opera del noto latinista inglese, la quale, apparsa la prima volta nel 1889, ha avuto, fino ad oggi, ben quattro edizioni e dieci ristampe. Gli intenti di questo lavoro sono essenzialmente scolastici, ed è da credere che esso abbia reso, e renda tuttora, ottimi servizi alle scuole inglesi, nè certo si può dire immeritata la fortuna di questo libro.

Il piano del libro comprende due parti: una prima parte, di carattere teorico, e pratico nello stesso tempo, nella quale a due capitoli introduttivi, di impostazione metodologica — sul valore educativo della composizione in latino, e sul modo di insegnare a comporre in latino —, seguono delle norme pratiche *up on the means which the composer may use to improve his composition, the dangers which he should be on his guard against when composing, and the points to which he should especially direct his attention*: e una seconda parte, contenente numerosi passi scelti di autori inglesi, che si propongono come esempi da tradurre; in una appendice, infine, sono dati dei consigli e delle norme, suggerite dalle difficoltà, che la traduzione di quei passi può presentare.

A un lettore non inglese interessa di più, naturalmente, la prima parte: per quanto anche in questa parte siano molto frequenti i riferimenti a usi e peculiarità stilistiche della lingua inglese, tuttavia vi è un numero abbastanza grande di osservazioni e di confronti, nei quali la lingua italiana si trova nello stesso piano della inglese, perchè anche un lettore italiano trovi estremamente utile e interessante lo studio di questa parte dell'opera. Si tratta infatti di una sistematica, ma agile, trattazione, fondata su esempi opportunamente scelti, delle più caratteristiche peculiarità della lingua latina — della sintassi, dello stile, dell'ornamentazione retorica — confrontate con le corrispondenti peculiarità dell'inglese, ma alle quali qualunque lettore, di qualsiasi nazione, può facilmente avvicinare, per somiglianza o per contrasto, i corrispondenti usi della propria lingua. Ma non è certo il caso di fare l'elogio di un'opera così e così a lungo collaudata. In Italia abbiamo parecchie opere costruite sulla medesima formula, ma forse non in tutte si trova un così felice temperamento di parte teorica e parte pratica; delle trattazioni teorico-normative basterà che io ricordi l'eccellente *Scrivere latino* di U. E. Paoli.

Da segnalare poi agli Italiani che si occupano dei problemi scolastici (ma anche a quelli che non se ne occupano, e tuttavia pronunciano avventati giudizi di condanna) è — in questi tempi in cui lo studio del latino è diventato un problema nazionale, e si è perfino condannata ufficialmente la prova di versione dall'italiano in latino per i licenziandi dalla scuola media — il capitolo I intitolato

Educational value of composition in Latin. Vi é parecchio che merita d'essere meditato dai padri di famiglia, dai professori, da tutti quelli che hanno nelle mani i destini della scuola, in alto e in basso.

PIERRE GRIMAL, *Horace* (« Ecrivains de toujours »), pp. 192, con numerose illustrazioni, Paris, Aux éditions du seuil, s. d. ma 1958.

Poche pagine che abbiano per argomento personaggi e opere delle letterature classiche, sono così avvincenti e vive come queste che Pierre Grimal dedica alla ricostruzione della vita e del mondo poetico oraziani. Gli intenti della collezione nella quale é inserito il presente saggio, sono essenzialmente, anche se nobilmente, divulgativi, ed é facile che la biografia di un poeta antico cada nel « romanzato »: questa biografia di Orazio, peraltro non ricca di avvenimenti straordinari, e che interessa soprattutto per i suoi aspetti interiori, spirituali, si legge col diletto che danno le opere d'invenzione, eppure tutto in essa é documentato (Grimal potrebbe dire come Callimaco, οὐδὲν ἀμάκρυον αἰδῶ), tutto trova riferimento nella realtà di accenni o di dichiarazioni del poeta, visti come confessioni autobiografiche, senza che la fantasia del critico abbia in tutto ciò una parte maggiore di quella che é consentita a ogni critico. Certo, può sembrare, qualche volta, che l'A. non dia il peso che merita come tale all'elemento finzione nella descrizione che fa il poeta dei suoi amori giovanili, ma anche il fatto di averli cantati é, di per se stesso, e a prescindere dalla loro storicità, un elemento di cui occorre tener conto nel ricostruire la sua biografia; senza dire che si é esagerato, sembra anche a me, nel vedere nelle donne oraziane delle creature puramente letterarie.

Accade spesso al Grimal, nel ricostruire le varie tappe della biografia di Orazio, di rettificare o di approfondire idee di altri critici (e anche da questo lato il suo saggio avrà interesse per gli specialisti, oltre che per il pubblico colto); certo pochi hanno guardato così a fondo nell'anima di Orazio, per cogliere il genuino carattere della sua « filosofia », e il significato più vero di certi suoi stati d'animo, e di certe sue conversioni. Giudizi come questo (p. 68), sullo stato d'animo del poeta rivelato dall'*Epistola a Fusco* (« ce qu'Horace découvre en lui, au terme de cette longue purification, ce sont les images d'un vert paradis: un troupeau de chèvres accroché au flanc d'une coline, des bois, un sanctuaire délabré, la fraîcheur d'une source, le rythme lent des jours et des saisons, tout ce qui donne accès à ce qu'il y a de divin dans le monde ») non possono non arrestare il lettore, e avvicinarlo di più all'anima del poeta.

E non meno si impongono all'attenzione certi giudizi sull'opera poetica; come questo, nel quale l'A. — contro il giudizio di coloro che vedono soltanto freddezza ufficiale e adulazione nel *Carmen saeculare* — a proposito dell'invocazione a Diana e al Sole, si domanda (p. 78): « n'est-ce pas ce rythme du monde que sur les traces des Stoïciens, nous avons vu le poète s'efforcer de dégager,

dans les choses et dans son popre coeur? ». E in seguito: « Plutot qu'une poesie de commande, nous avons bien dans cette ode la transposition poétique du rite dans toute sa plénitude et sa simplicité... ».

La seconda parte del libro contiene una felice scelta degli epodi, delle satire, delle odi e delle epistole, in traduzioni fresche e saporo-rose; bellissime illustrazioni, scelte con un gusto e una conoscenza dell'arte antica non comuni, completa il volume e accresce il suo pregio, contribuendo a farne un gioiello nel suo genere, e un modello che si vorrebbe avesse imitatori.

ARISTOPHANES, *The frogs*, edited with introduction, revised text, commentary and index by W. B. STANFORD; pp. LX-211, London, Macmillan and Co LTD, 1958; prezzo 10 scellini.

È un'edizione « anfibia », che serve ai bisogni della scuola (anche della universitaria) e dell'alta cultura, che mira a far capire il testo greco eliminando le difficoltà e dando il risultato dei contributi altrui, ma nello stesso tempo contribuendo del proprio, e altri problemi ponendo, in fatto di critica testuale e di esegesi. Da questa duplicità di destinazione viene all'edizione un certo ibridismo: l'introduzione — ampia e informatissima — tratta dell'organizzazione materiale delle rappresentazioni, e della rappresentazione delle *Rane*, del momento storico, del loro significato politico e religioso, della loro struttura drammatica, dei personaggi e del coro, degli elementi del comico, della lingua, della trasmissione del testo, della fortuna di Aristofane: ma non dice cose che già non si sapessero, anche se sia di grande utilità, e non solo alla scuola e alle persone colte, il trovare qui raccolte tante notizie, anche non comuni, e comunque non sempre facili a raggiungere. E a questo proposito, mi sia permessa una chiarificazione *per fatto personale*: lo Stanford cita un mio articolo dell'« Athenaeum », del 1940, nel quale io, occupandomi della tradizione giuntaci attraverso Aldo Manuzio. relativa a Giovanni Crisostomo « lettore e imitatore di Aristofane », formulavo l'ipotesi che l'origine della tradizione fosse da cercare nel quadro delle polemiche che ben presto si accesero intorno alla figura del Santo, e che essa avesse in principio significato ostile al Crisostomo: ma non intendevo con ciò respingere la tradizione come falsa (dicevo anzi esplicitamente: « il problema non è tanto per me se vi siano veramente tracce di imitazione di Aristofane in Giovanni, e se sia probabile che Giovanni abbia preso come modello Aristofane; si tratta di vedere l'origine di questa tradizione, fondata o no... »). Se lo Stanford avesse avuto conoscenza di un mio successivo articolo, inserito nella « Parola del passato » del 1954 (« Giovanni Crisostomo nel romanzo di Achille Tazio », p. 25 sgg.), avrebbe visto chiarito il mio pensiero: io confermavo che l'origine della tradizione andasse cercata nell'ambito delle polemiche accesi prestissimo intorno al Crisostomo, ma lasciavo aperta la questione se la tradizione avesse in principio significato ostile o favorevole

al santo vescovo, e nello stesso tempo adducevo qualche altra prova a conferma dell'esistenza di tracce di imitazione di Aristofane nel Crisostomo, e perciò della fondatezza della notizia relativa all'assiduo studio e all'imitazione del poeta comico.

Il testo — stampato senza accompagnamento di apparato critico — prende per base quello, del resto ottimo, di Coulon, ma è un testo *revised*, che risente in moltissimi luoghi del ripensamento critico. e che non di rado si allontana dal testo di Coulon per mantenersi più ligio alla tradizione manoscritta, o per accettare emendamenti di altri critici — e debbo rilevare che dovunque lo Stanford si è allontanato da Coulon, lo ha fatto fondatamente e col risultato di migliorare notevolmente il testo. Qualche rara volta S. introduce emendamenti suoi: come τοῖς μὲν ἀπαυδῶ, al v. 369, ben appoggiato sulla tradizione (τούτοις μὲν ἀπαυδῶ di A), e stilisticamente opportuno per la corrispondenza con ὑμεῖς δὲ del verso seguente: v. 645, dove mantiene la lezione manoscritta: v. 819, dove propone dubitativamente di evitare lo iato interno in σμιλευματοεργου leggendo σμιλεύματ'ενεργου: 1437-1441, che atetizza, perchè fuori posto, ecc. Ma è nel commentario che va cercato l'apporto più significativo fornito dal dottissimo Editore.

Qui é impossibile citare esempi dei numerosi casi in cui l'erudizione, disseminata a piene mani, e le doti di acume, di gusto, di sensibilità critica, hanno condotto l'A. a scegliere sicuramente, tra le varie esegesi proposte, la migliore, e a dare, spesso, una soluzione sua, che risolve gravi aporie e addita significati e allusioni insospettate. La natura prettamente scolastica di certe note — come ἀποδράς, aor. II di ἀποδιδράσκω, σιώπα presente imperativo, ecc. — non deve ingannare sul valore, che é scientifico, del commento. Certo, sarebbe stato preferibile — ma é un rilievo di carattere esclusivamente pratico — che il commento fosse stato distribuito a pie' di ogni pagina, e non in fondo al libro, e che le note riguardanti la costituzione del testo fossero separate da quelle più specificamente esegetiche: ma anche così, appare evidente il contributo dell'A. — ed è contributo notevole — sia alla costituzione del testo che alla sua interpretazione.

Non so se nel commento al v. 341, l'etimologia data, pur dubitativamente, di ἐνιαυτός (da ἐνί e αὐτός, quasi « anniversario ») implichi rifiuto dell'etimologia proposta da Boisacq. Mi par giusto, fra l'altro, quello che dice sull'interpretazione della formula ληκνθιον ἀπώλεσεν (v. 1208), e il suo rifiuto di accettare l'avvicinamento, proposto da parecchi, di ληκνθιον al lat. *ampulla*.

In complesso, un ottimo lavoro, per il testo e, più, per il commento, che aggiorna il vecchio Blaydes e gli altri commenti classici di questa commedia.

Merita di essere segnalato agli studiosi (e agli studenti) il periodico, e prezioso, *Forschungsbericht* delle « Anzeiger für die Altertumswissenschaft », di Innsbruck: esso non é una semplice elencazione delle novità librarie nei vari campi della scienza dell'anti-

chità, ma é concepito in modo da consentire agli studiosi un assiduo aggiornamento critico, oltre che bibliografico, che offre ogni garanzia di tempestività ed esattezza. L'ultimo ragguaglio riguarda la *tragedia greca* (gennaio 1959), ed é dovuto a quell'insigne studioso che é ALBIN LESKY, il quale già compilò analoghi ragguagli, sulle medesime *Anzeiger*, pubblicati negli anni precedenti, ed é indubbiamente un « esperto » del teatro greco. L'informazione é anche questa volta ottima, e la valutazione critica adeguata e, generalmente, fondata su diretta lettura dei lavori recensiti. Può certo, accadere, specialmente per i lavori in lingua non tedesca, che qualche cosa sia sfuggita (non vorrei parlare *pro domo mea*, rilevando che, per es., non mi pare di aver visto cenno alcuno della mia edizione dei *Sette contro Tebe*, che, pur scolastica, può interessare anche gli studiosi): ma questo era forse inevitabile, e non può, comunque, toglier nulla ai meriti di questa felicissima iniziativa, realizzata con così ammirevole dottrina e sagacia.

QUINTINO CATAUDELLA

A. ALTMANN ed., *Between East and West. Essays dedicated to the memory of Bela Horovitz*, Londra, East and West Library, 1958, pp. 214.

Nel suo aspetto più superficiale il problema dei rapporti tra una indipendente tradizione ebraica e la cultura moderna sembra implicare una facile distinzione tra quanti degli ebrei si sono arresi alla cultura moderna e quanti nella tutela intransigente di autonome convinzioni religiose hanno mirato a serbare intatte gelosamente alcune aspirazioni fondamentali della vita culturale ebraica, imprimendo sui suoi eventuali sviluppi caratterizzazioni sempre più esclusive. Una condizione di fatto che, complicata dalle particolari vicende politiche e non politiche dell'ebraismo occidentale moderno, ha fatto sì che lo studioso e l'uomo di cultura non israelita abbia ignorato, se non per tolleranza per sostanziale indifferenza, i fautori e i custodi d'un patrimonio divenuto sempre più estraneo, aiutato in ciò dai numerosissimi uomini di cultura ebraici che avevano smarrito o intendevano non rivelare connessioni con un mondo, quale poteva apparire quello dell'ebraismo contemporaneo, ostile perchè chiuso o per la medesima ragione lontano.

Non so quanti in Italia abbiano letto un'opera fondamentale, come quella di G. SCHOLEM, *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York, 1946²), uno dei più abili e vasti lavori di *Kulturgeschichte* che mi sia accaduto di leggere negli ultimi anni. Certo nessun

editore, in un paese in cui si traduce tanto, ha pensato a tradurlo, nè le nostre riviste ne hanno offerto una degna presentazione.

La lettura di questi saggi (raccolti in memoria di Bela Horovitz, 1898-1955, un ebreo austriaco d'origine ungherese, che prima a Vienna poi a Londra fu alla testa di fortunate e abili imprese editoriali) ripropone al lettore non ebreo, in forma più complessa, la ragione di quel rapporto tra cultura moderna e indipendente tradizione ebraica. Tre fra i saggi raccolti lo mostrano nella concreta esperienza di una personalità interessante: Hermann Cohen, il filosofo della scuola di Marburgo (di S. H. Bergman: 22-47); Franz Kafka (di N. N. Glatzer: 48-58) e Franz Rosenzweig (di A. Altmann: 194-214).

La vicenda ideale di Rosenzweig, il meno noto dei tre, com'è illustrata dallo Altmann, appare anche la più significativa. Allievo del Meinecke a Friburgo (1908-12), Rosenzweig diede con la dissertazione su *Hegel und der Staat* (1920) uno dei lavori migliori di quella scuola, ricco di suggestioni, acuto fino alla sottigliezza. Allora egli investigava, com'ebbe a ricordare lo stesso Meinecke (*HZ* 142, 1930, 220) « die Höhen der deutschen protestantischen Kultur »; poi venne la prima Guerra Mondiale, la sconfitta e con essa la crisi di Meinecke e dall'alta cultura tedesca, dilacerata fra *ethos* e *kratos*. Non è qui il luogo di ricordare le vicende culturali del grande storico tedesco (si veda F. Chabod in *RSI* 67, 1955, 272 sgg.): il suo allievo israelita cercò lo scioglimento dell'apo-

ria meineckiana in un appello profondo alla tradizione culturale e religiosa ebraica e alla sua orgogliosa primogenitura (Altmann, a mio avviso, esagera nell'insistere sulla sostanziale *Jewishness* di R. prima di questa crisi: 211-13). Nella sua opera più importante, *Der Stern der Erlösung*, Rosenzweig delineava una concezione mistico-immaginativa del rapporto tra Dio, l'uomo e la storia: e in relazione a questo nesso il divario tra Cristiano ed Ebreo gli appariva profondo. L'anima cristiana gli apparve divisa tra nazione e chiesa, tra Sigfrido e Cristo, tra mito e rivelazione; l'ebreo non conosce questa discordia, chè senso del suo destino nazionale e devozione a Dio sono per lui una cosa medesima, ed egli si colloca perciò fuori delle laceranti aporie della umanità storica. L'ebreo rappresenta quindi, con la sua esperienza, per il cristiano l'avvertimento che non nella storia ma fuori di questa sono risolvibili le antitesi che lo lacerano. La polemica contro l'escatologia ottimistica di Hegel si fa violenta: contro il 'greco' s'erge l'ebreo' a ricordare al cristianesimo le sue origini.

Ma questo precipitare dal superbo razionalismo hegeliano nel misticismo messianico non è tuttavia senza relazione con la progressiva apertura del Meinecke alla coscienza dell'importanza dell'irrazionale nella storia, con la crescente sensibilità per il fatto religioso. Sono l'una esperienza e l'altra testimonianze, pur se sotto ogni altro profilo divergenti, di quella crisi tremenda della cultura tedesca negli ultimi 30 anni, lacerata da uno squilibrio 'romantico' tra l'essere e il dover essere.

Rosenzweig trovò tuttavia agevole liberarsi dalla aporia post-hegeliana giacchè (e lo si vede, a ben guardare, fin dal suo libro su Hegel) egli non sentì mai profondamente quello che un altro ebreo tedesco, E. Cassirer, chiamerà « il mito dello stato ». Meinecke vide

la sua vicenda culturale punteggiata dai crolli dell'edificio bismarckiano; Rosenzweig ne aveva anticipato, senza peraltro profonda partecipazione, la fine inevitabile. E in questa sostanziale indifferenza all'affermazione prima, alla crisi poi dello stato tedesco va cercato uno dei motivi più profondi, un motivo di rimbalzo se si vuole, dell'antisemitismo germanico. In un saggio ben documentato (164-193), A. Bein mira a distinguere tra antico e nuovo antisemitismo, vedendo in quest'ultimo un fenomeno tardo-ottocentesco che si potenzia dei motivi dell'antico ma che ne diverge per il carattere 'razzistico'. Ora è pur vero che il 'razzismo' scientifico è nella sua portata culturale un mito positivistico, ma se esso insorge intorno al 1880 (e non prima), non è per mere ragioni culturali ma politiche e culturali al tempo stesso. Con la costituzione dell'Impero l'ideale germanico dello stato nazionale appare realizzato; ma, passata l'ebbrezza, insorgono tra il '75 e il '90 difficoltà e incertezze che si riflettono con sconcertante evidenza nel pensiero e nell'opera degli storici. La *Deutsche Geschichte* di Treitschke (1879-94) ne porta essa stessa le tracce: il primo grande libro del Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat* esce nel 1907, ed è al culmine d'una serie di ricerche intese a chiarire la natura del nuovo nesso statale tra Prussia e Germania. Gli ebrei tedeschi sono, nonostante certe simpatie liberali (e talora forse proprio per queste), sostanzialmente estranei alla sorte di questo dramma: essi possono, come il Cohen e molti altri, possedere una forte sensibilità per i problemi sociali, ma lo Stato per essi se non è un nemico è qualcosa di estraneo e in parte di inintelligibile. La mediazione tra Stato e Cultura non li interessa: il misticismo li porta semmai verso esasperate posizioni individualistiche, che sottolineano al limite l'irconciliabilità di *ethos* e *kratos* (si veda

anche quel che M. Buber scrive sullo Hasidismo: 9-22). La loro vocazione più profonda è nel senso della solidarietà universale, come missione supernazionale propria al messianesimo giudaico. Lo testimonia nel '700 il tipico concetto che M. Mendelssohn ha della tolleranza (149-163: di D. Patterson), e ai primi dell'800 il costituirsi di numerose società filantropiche, di iniziativa ebraica, come quella di Francoforte (qui presentata da K. Wilhelm: 137-148).

Il volume contiene altri contributi (di cui uno, particolarmente importante, di N. Wieder su *The Dead Sea Scrolls Type of Biblical Exegesis among the Karaites*: 75-105), di diverso valore e interesse, ma esso va letto anche come testimonianza aperta di una voce che non accade spesso di ascoltare in tono così libero e franco e parlare dei propri problemi e delle proprie aspirazioni culturali: e la cui conoscenza può aiutare lo storico e lo studioso ad avvertire nelle formulazioni, nelle tesi, nelle suggestioni (persin nelle reticenze) di storici e studiosi ebraici quell'accento peculiare che proviene da una più o meno conscia fedeltà a una tradizione e alle sue esperienze.

GIUSEPPE GIARRIZZO

ETTORE LI GOTTI, *Il Teatro dei pupi* (Firenze, Sansoni editore, 1957, coll. «Le piccole storie illustrate», 11), in 16°, di pp. IV 192 e XL tavv. f. t.

Oggigiorno l'«opra dei pupi» non è più di moda «sopraffatta dalle avventure di Tom Mix, di Pecos Bill e di Sitting Bull, dagli eroi dei racconti illustrati e dei romanzi a fumetti». Eppure i cartelloni di qualche superstite teatrino o il *cuntu* di qualche solitario cantastorie riescono ancora a commuovere, anche se solo nel tentativo di far rivivere un mondo irrimediabilmente perduto: quello di Orlando e

Rinaldo, piccoli eroi di legno, che in nome di Cristo, della giustizia e degli oppressi brandivano le loro spade e volteggiavano nei palchetti di legno, facendo delirare gli spettatori che in essi vedevano impersonati i loro più fieri sentimenti e le loro più nobili speranze.

Sui pupi siciliani, in quest'epoca di progresso, è calato definitivamente il sipario.

Ettore Li Gotti, insigne filologo, che all'interesse dell'Europa intera ha imposto questa nostra vecchia tradizione sicilianissima «è venuto a picchiare — come è stato scritto — alla porta chiusa dell'opra... e quella porta si è aperta, si è addirittura spalancata e si è inchinata con cortesia e ferezza cavalleresca allo studioso siciliano che l'ha varcata con la curiosità, l'amore e lo zelo del ricercatore serio ed appassionato». È nato così il *Teatro dei pupi*, ultima interessantissima fatica del compianto Li Gotti.

La prima parte del volume è dedicata alla genesi dei pupi, problematica e laboriosa. Difficile, se non impossibile è stabilire come, dove e quando essi nacquero; infatti se come marionette ci riportano ad una caratteristica creazione dell'artigianato siciliano, nel periodo ellenico, — scrive lo studioso — non hanno che poco più di cento anni di vita come personaggi viventi dell'opera, che a sua volta presuppone una lenta elaborazione nei poemi franco-veneti del Trecento, nei racconti cavallereschi del '400 e '500, nelle rappresentazioni comiche popolarieggianti settecenteschi dei *pupi a filo*, divenendo nel periodo romantico «espressioni di sentimenti e aspirazioni di giustizia di una classe sociale». Proprio allora le marionette cavalleresche si perfezioneranno tecnicamente ed acquisteranno un'anima ed una personalità, *conditio sine qua non* della nascita dell'opera che «così come la conosceva-

mo, intorno al 1850 prosperava non soltanto a Palermo e a Catania, ma anche a Napoli e a Roma e persino, secondo il Rajna, a Modena ».

È certo però che in Sicilia, più che nelle altre regioni, essa trovò ambiente fertilissimo che ne favorì lo sviluppo e il perfezionamento tenendola felicemente in vita per più d'un secolo.

Attinenti al problema delle origini, Li Gotti espone due teorie: quella *romantica*, creata dagli studiosi romantico-positivisti, secondo i quali i pupi sono una sopravvivenza dell'epoca normanna; e quella *romanzesca* che, nata nell'ambiente borghese, stabilisce, per essi, un periodo di nascita ben precisato: 12 gennaio 1861, risultato di una storia vivace e romanzata.

La seconda e più voluminosa parte del lavoro è dedicata ai cantastorie, pupari, pittori di cartelloni e di carretti, scrittori di dispense, costruttori, suonatori, a tutta la pittoresca folla, insomma, che all'« opra » ha dato vita o che intorno ad essa si è mossa dalle presunte origini al tramonto.

I cantastorie (fra i quali bisogna distinguere chi va cantando al popolo storie o leggende in versi, servendosi magari di copioni, e chi narra il *cuntu* recitando con un vivace gestire) lavorano in epoche e luoghi stabiliti ed hanno quasi sempre un pubblico fisso in quanto la narrazione viene fatta a puntate. (Il ciclo dei *Reali di Francia* dura, secondo il cantastorie vivente Roberto Genovese, 340 puntate di due ore l'una). Numerosi nomi ci vengono forniti — con dati biografici — di cantastorie scomparsi o viventi, fra i quali lo studioso ama ricordare in particolare una triade palermitana: Salvatore Ferreri (già citato dal Pitré), Roberto Genovese e Giuseppe Celano.

Maggiore riconoscimento artistico spetta ai pupari, la cui attività è, fra le tante che riguardano i pupi, la più complessa. Spetta a loro risolvere i pic-

coli e grandi problemi di tecnica e di scenografia, inventare, innovare, perfezionare per tener sempre desta l'attenzione del pubblico.

Da puparo a puparo non solo cambia il repertorio, ma diversi sono anche i pupi per foggia, dimensioni, recitazione, e tutto in dipendenza del loro gusto e abilità geniale. Anche di essi Li Gotti ci fornisce nomi e notizie sulla vita ed attività: si tratta quasi sempre di intere generazioni, essendo consuetudine in Sicilia tramandare da padre in figlio questo appassionante (anche se poco redditizio) genere di lavoro. Fra i più noti: Gaetano Crimi, ritenuto il più antico; i Grasso, i catanesi, e Venerando Gargano, catanese di nascita ma stabilitosi a Messina ove attualmente, e con successo, si compiace di far recitare i suoi pupi durante le manifestazioni dell'*Agosto Messinese*.

Anche i pittori di cartelloni e di carretti lavorano per famiglie e sono il più delle volte, maestri insigni. Se antichissima è la tradizione dei cartelloni dei pupi (già nel '200 i giullari si servivano delle *figure* per *splanare* i loro racconti) il carretto bisogna considerarlo coevo all'« opra »; la tecnica delle sue pitture però (per la maggior parte raffiguranti gesta cavalleresche ed appunto per questo oggetto di studio del nostro studioso) è antichissima: « è tecnica da miniatori irrobustita nelle scuole musive bizantineggianti col gusto arabo della varia ornamentazione geometrica, e che nel '300 si è arricchita di una rapida scioltezza narrativa e drammatica che si avverte in certe scene del soffitto dello Steri. Diventata quindi arte popolareggiante nello stesso tempo in cui la materia di Francia e di Bretagna scendeva dai giullari ai cantastorie, si è fissata in un gusto decorativo del ceto popolareasco che resistette fino al barocco e al rococò sin quando si venne lentamente avviando, sempre sul piano delle arti

minori, verso forme passionali preromantiche... ».

Anche gli scrittori di dispense hanno una loro antica tradizione « ed è quella a cui si possono ricondurre i romanzi d'avventura del '700 e del '600; i poemi berneschi, i poemetti e i cantari quattrocenteschi, Andrea da Barberino e Antonio Pucci... letteratura minore d'intrattenimento che considerò la Sicilia come un paese ideale per inquadrarvi i suoi racconti fantastici » oralmente tramandati fino al periodo romantico. Notissimi scrittori di dispense: Giuseppe Leggio e Giuseppe Piazza, a Palermo; Costantino Catanzaro, a Catania.

Ettore Li Gotti completa il suo laborioso lavoro con una appendice in cui vengono riportati il *Duello di Rinaldo e Orlando per la bella Angelica*, del puparo Sclafani di Palermo; *Il combattimento di Orlando*, di Nino Martoglio; *La battaglia di Roncisvalle*, tratta dal copione del puparo palermitano Giuseppe Celano; passi tratti dalle *Memorie* di Giuseppe Crimi, e una breve descrizione del caratteristico pizzo del carretto. (Aggiungiamo la menzione del recente lavoro, purtroppo anch'esso postumo, del compianto Li Gotti: *Le pitture dei Cartelloni e dei Carretti Siciliani e la tradizione cavalleresca siciliana*, Universität des Saarlandes, 1957, *Extrait des Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*).

AUGUSTA POTESTÀ

GIUSEPPE COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 566 (Biblioteca di studi etnologici e religiosi, n. 32).

Questo nuovo lavoro di Giuseppe Cocchiara (il nome del Cocchiara, studioso di tradizioni popolari, non ha bisogno di presentazioni) si articola in otto parti, suddivise in trentadue capi-

toli e in molte centinaia di titoli; tuttavia esso dev'essere esaminato nella sua interezza, perchè unico è lo scopo e unitaria è la visione dell'A. nel vario procedimento e nella svariata complessità della materia.

Lo scopo del Cocchiara, perseguito in tanti anni di studi appassionati e ininterrotti, è quello di stabilire confluenze e divergenze tra la letteratura cosiddetta « popolare » e quella « dotta ». E ancora un altro intento deriva dal primo proposito, cioè l'inserimento della storia del folklore nella storia della cultura. Così la trattazione del Cocchiara procede parallelamente su due direttrici, tradizione popolare e tradizione di cultura, anche se continuamente sono da registrare i reciproci influssi e le reciproche vitali interferenze.

Il Cocchiara, dunque, studia il rapporto popolo-letteratura nel suo svolgersi e atteggiarsi in Italia, dalle origini dell'era volgare fino ai nostri giorni. Il « gusto del popolare » comincia dalla poesia giullaresca e continua, senza soluzione di continuità, fino alla *Figlia di Iorio* e oltre (si può dire che, ancor oggi, si atteggia novellamente nelle forme del « pasticciaccio » di Gadda e di altri scrittori contemporanei).

La cosa più difficile, a dimostrare e a cercare, è a nostro avviso la distinzione tra letteratura popolare e letteratura aulica, perchè anche la letteratura destinata al popolo può diventare dotta o nascere addirittura come dotta, e, al contrario, non è raro il caso di letteratura dotta entrata a far parte del patrimonio popolare. La questione non è nuova e può risolversi soltanto in una ricerca di « toni », di « gusti », di « atteggiamenti », di « climi », proprio come tenta di fare il Cocchiara. Quale il risultato dell'indagine? L'accordo che si scopre è quello tra letteratura e realtà (come ha notato il Pancrazi) e non tra due letterature. Il discorso, dunque, continua.

Questo libro sta tra la storia del folklore (ricordiamo, dello stesso Autore, la storia degli studi di tradizioni popolari in Italia) e quella della civiltà popolare, intendendo come tale il contributo dato dal popolo e dagli studiosi al progresso letterario della nazione. Sotto questo profilo anche le teorie romantiche del ritorno alle origini barbare e ingenuie dei sentimenti umani, diventa oggetto di studi folkloristici, come i volgarizzamenti del Due e del Trecento, come le teorie linguistiche di G. I. Ascoli, come la storia di Renzo e Lucia. E in verità il campo esplorato dal Cocchiara è vastissimo, investendo tutti i periodi e tutte le correnti della nostra letteratura.

Il libro è di agevole lettura, ricco di citazioni e di riferimenti, non appesantito da note (l'esauriente bibliografia è raccolta in appendice), illustrato magnificamente con pregevoli riproduzioni di testi a stampa e di fotografie d'arte. Soprattutto è un libro vivo e vivace, che può offrire lo spunto per molte e proficue discussioni e può dare materia, a chi abbia buona volontà, per nuovi studi e particolari indagini.

C. MUSUMARRA

VITTORE BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile*, nuova edizione accresciuta, Le Monnier editore, Firenze, 1959, pp. 148

C'è una difficoltà d'interpretazione e di penetrazione della poesia alfieriana, che lo stesso poeta intuì e tentò di analizzare. La durezza e l'oscurità, disse, saranno rischiarate dalla libertà: fu questa, forse, la ricerca di un'intesa col futuro critico. Il poeta che sostituisce lo « scrivere » al « fare » (« il dire altamente alte cose, è un farle in gran parte »), il poeta che giudica la sua poesia « del forte sentir più forte figlia », il poeta del « volli, sempre vol-

li... », allontana quasi il lettore dal discorso lirico che penetri la sofferente intimità della poesia. Si aggiunga tutto il peso della critica romantica, con la pittura a forti tinte del « fero Allobrogo » e dello « odiator dei tiranni », ed ecco che il muro si fa più alto tra il poeta e i suoi nuovi lettori di sensibilità antiretorica.

L'affermazione crociana del proto-romanticismo alfieriano fece poi convergere quasi tutti gli studi sull'Astigiano nella direttrice ottocentesca, e ne fece trascurare le premesse illuministiche che, nel caso in specie, si manifestano con una costante preoccupazione culturale e con un esercizio continuo di stile.

L'anno bicentenario della nascita (1949) portò a un rifiorire di studi e a un reinserimento dell'Alfieri nella cultura europea, nel nuovo clima politico creato dai più recenti avvenimenti storici. L'eredità illuministica nell'Alfieri veniva ancora sottolineata dal Fubini, la coscienza artistica del poeta veniva studiata da Carmelo Sgroi, e Giuseppe De Robertis ne analizzava le rime, ma già un anno prima, nel 1948, era uscito uno studio di Vittore Branca su « Alfieri e la ricerca dello stile » che portava il primo contributo concreto per il rinnovamento degli studi alfieriani. Nelle « rime » la critica più recente ha trovato gli elementi della chiarificazione.

Con lo studio del Branca quei tentativi che, dal Momigliano al De Robertis ad altri, avevano additato nella coscienza stessa del poeta e nel solitario travaglio artistico il nucleo centrale della sua ispirazione e la radice della sua poetica, diventano preciso indirizzo critico. L'Alfieri ne esce, ci si passi la parola, ingentilito, sensibilizzato alla poesia, con grave danno della sua tetragona statura di poeta-mostro, adoratore cieco della dea Libertà e, diciamolo pure, noioso predicatore di moralismo politico.

La lima, diceva l'Alfieri, « fa ricchezza nei carmi », ma il lavoro di lima, per l'Alfieri, non consisteva in « interventi retorici e formali » bensì soprattutto nel « controllo del pensiero e della riflessione ». « La sua poetica si configurava così », continua il Branca, « in modo quasi coerente all'estetica settecentesca », a quell'estetica cioè che, partendo dal Vico, arriva al Croce.

Il gioco delle varianti acquista nell'Alfieri uno strano valore di ricerca stilistica, che aderisce al forte carattere del poeta e vuol piegare il pensiero alla parola. Anche se non vogliamo arrivare alla conclusione di una « esitante timidezza » (concetto, però, che non è da scartare, ma è soltanto da approfondire) l'esercizio dello stile rimane come prova di un interiore tormento, di una ricerca di sfumature poetiche, di evasione dalle suggestioni.

L'esercizio dello stile, intensamente esercitato e sofferto, costituisce prova di vocazione poetica e di sensibilità artistica. Dice il Fubini che « basterebbe l'amore per la lingua italiana, così frequentemente confessato, per attestare la vocazione artistica dell'Alfieri ». L'avere dimostrato, come ha fatto il Branca, che l'assidua cura delle varianti e della ricerca stilistica denota inquietudine interiore, vale a chiarire i segni di quell'avvicinamento ai romantici di cui, solo per intuizione, si è fatto un gran discorrere.

Si arriva così al pessimismo alfieriano, che il Fubini ha accostato a quello leopardiano e che il Branca ha accusato, sebbene con molta cautela, di non rara insincerità. Doveva essere additato il limite del discorso alfieriano, rotto e concitato, che finisce talvolta col cadere « nel falso e nel ridicolo »: questo limite è nell'atteggiamento libertario, nella generosa eloquenza, nella letteratura ostentata.

Rileggendo, dunque, questo « Alfieri e la ricerca dello stile », notiamo

come esso sia un libro ancora attuale, che può offrire nuove suggestioni alla rinnovata critica alfieriana (si noti che questa seconda edizione pubblica un contributo originale sulla elaborazione delle satire). Esso costituisce sempre un punto di partenza, anche se ha detto già una parola determinante nel campo degli studi alfieriani, e di esso si sono giovati gli editori della pregevole Edizione Astense, tuttora in corso di completamento.

Poche volte, dunque, la nuova edizione di un'opera è apparsa così utile e opportuna.

C. MUSUMARRA

IOAN GUTIA, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 146 (Bibliotechina del Saggiatore, diretta da Bruno Migliorini).

Questo studio ha carattere strettamente linguistico. Ma l'origine della parola, che l'A. accuratamente va cercando, sfugge ad ogni regola e ad ogni codificazione perchè risale alla coscienza e ai segreti palpiti del poeta. Il contributo che questo studio porta alla critica della poesia ungarettiana è notevolissimo, perchè riesce a stabilire i più importanti mezzi espressivi di essa.

Cominciamo dalla « parola vaga ». Essa crea l'atmosfera poetica e si ottiene con l'uso frequente dell'articolo indefinito il quale « rende assente e disponibile il sostantivo principale ». È la prima, chiara notazione del linguaggio di Ungaretti (pensiamo anche al Leopardi).

« Immagine di serra calda », invece, è una locuzione metaforica, cioè un mezzo stilistico per cui l'espressione impressionistica si trasforma in figura simbolistica. È il caso della famosa « *balastrata di brezza* ». Per appoggiare stasera La mia malinconia », dove la sconcertante combinazione dei due so-

stantivi suscita sensazioni vivissime e dove « i due sostantivi formanti l'immagine di serra calda sono entrambi concreti, ma quello di cui si verificò la sostituzione è altamente figurato ». Spesso l'unione avviene tra un sostantivo concreto e uno astratto: « *quest'acquario di sonnambula noia* » oppure « *Da questa terrazza di desolazione* ». In braccio mi sporgo Al buon tempo », dove il secondo sostantivo astratto esprime uno stato d'animo nascente.

La sinestesia è un « precipitato linguistico » per cui vengono suscitate sensazioni disparate dalle quali, però, risulta un'unità essenziale. Così la sensazione auditiva richiama quella visiva non nominata, la sensazione visiva richiama quella tattile, ecc. Se « *squillano al tramonto i vetri* », se udiamo « *clamore di crepuscolo* », se vediamo una « *chioma docile e sonora* », la mancanza di logica dell'espressione si compone certamente in un profondo anelito poetico. L'A. non indaga le ragioni del fenomeno, così frequente in Ungaretti, perchè si ferma al puro fatto linguistico, tuttavia non può non rilevare che ciò che nei simbolisti francesi derivava da impulsi artificiali, droghe, ecc. nel nostro poeta è piuttosto il portato d'una intelligenza acuta e sensibile.

C'è, poi, l'« analogia scoperta »: cioè il poeta scopre le relazioni e le analogie delle cose. Sarebbe, in parole più povere, la comparazione, la quale in Ungaretti come in tutti i grandi poeti assume significati e suscita evocazioni di particolare efficacia. Il mare trema « *come un piccione* », l'aria è crivellata « *come una trina* » e gli uomini nelle trincee sono « *come le lumache nel loro guscio* », la donna passa « *come una foglia* »; naturalmente qui emerge la personalità del poeta, nel senso che quelle comparazioni sono immagini suscitate nella sua mente e nella sua mente soltanto, né forse sarebbero venute in mente ad altri, e si legano e s'innesta-

no perfettamente soltanto nella sua poesia. Insomma l'« analogia scoperta » è un fatto personale del poeta.

Le « immagini giustapposte » (titolo di un altro capitolo) o « metafora massima », si trovano in *Sentimento del tempo*, mentre erano assenti ne *L'Allegria*. Si tratta di una evoluzione della poesia ungarettiana, nel senso che l'interesse del poeta passa dal soggetto all'oggetto. È un paragone nel quale i due termini si guardano allo specchio: « *Aurora, amore festoso* », « *l'uomo, monotono universo* ». Nel paragone talvolta i due termini coincidono soltanto nella fantasia del poeta, sicché esso si risolve in un'apposizione completamente autonoma, come in « *Autunni Moribonde dolcezze* », « *Tempo Fuggitivo tremito* », « *Memoria, fluido simulacro* », ecc. Autonomia esteriore, naturalmente, non sintattica né dal pensiero poetico.

All'aggettivo Ungaretti dà una particolare carica affettiva. Egli, di solito, è misurato nell'uso dell'aggettivo e, quando lo usa, gli serve a evocare segrete immagini dello spirito, come quando parla di *tomba infinita*, di *spazio nero infinito*, di *luna infinita*, di *luce fonda*, e ancora di *sabbie favolose*, di *sabbie lunari* (queste ultime, oggi, vanno prendendo consistenza sempre più reale e tra qualche tempo, forse, il lettore stenterà a penetrare il significato dell'aggettivo ungarettiano).

Le immagini poetiche vengono colte nel loro divenire, servono anzi a captare uno stato d'animo non cristallizzato ma fluido e vivente. A ciò soccorre l'uso del riflessivo: *mi modulo*, *mi sono smaltato*, *mi sono colto*, *mi trasmutato*, *mi fisso*, ecc. C'è, in tutto ciò, una scoperta di sé, un continuo rivelarsi del poeta, un divenire che supera il contingente e che crea sostanziali limpidezze di poesia.

Usando il tempo futuro il poeta esprime insoddisfazione e desiderio. Il futuro è il « tempo lirico » perchè

esprime un vuoto da colmare e perché, come dice Sartre, soltanto nel futuro le cose hanno veramente senso. Il futuro è silenzio e mistero, ma è anche speranza e paura: « *Anche questa notte passerà* », « *ci scorderemo di quaggiù* », « *mi darai il cuore immobile* », « *come una volta mi darai la mano* », « *e avrai negli occhi un rapido sospiro* », « *volerà a lungo la mia ombra?* », ecc. Al futuro è sempre unita l'idea della morte, che in Ungaretti acquista il significato di una aspirazione ascetica, quasi coscienza del nulla umano.

Al di fuori delle conclusioni strettamente linguistiche, questo interessante studio sul linguaggio ungarettiano chiarisce e dimostra alcune qualità peculiari del nostro maggior poeta vivente. Premessa la derivazione dai simbolisti, le particolari e forti caratteristiche della poesia di Ungaretti si riassumono nella necessità di sintesi, nel sofferto travaglio di evocare stati d'animo interiori, nella straordinaria ricchezza di linguaggio e, non dispiaccia il ritorno a un'espressione ormai in disuso, nell'esigenza di poesia pura.

C. MUSUMARRA

ERRATA - CORRIGE: a pag. 79 (articolo *Varia Epigraphica*, di G. Mangano) rig. 18 ss.: « Nell'ultimo verso, mutilo, dopo θάρσει — formula parallela a εὐψύχει — doveva seguire, con il nome del defunto al vocativo, la formula assai comune del tipo — οὐδεις ἀθάνατος (40) ».

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

**Finito di stampare il 20-10-1959 nella Tip. dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.**

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- | | |
|--|----------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito) | |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani | L. 1.200 |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh | » 1.200 |
| 4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito) | |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia | » 1.000 |
| 6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia | » 800 |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò | » 1.000 |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano | » 800 |
| 9) A. PELLECRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung | » 1.500 |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani | » 800 |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI | » 1.500 |
| 12) R. M. RUCCIARI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano | » 600 |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese | » 400 |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ | » 2.500 |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana | » 1.500 |
| 16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali | » 3.000 |